الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام (١٩٦٧ - ١٩٩٣)

عميد كلية الدراسات العليا

إعداد
نادر جمعة علي قاسم

إشراف
الأستاذ الدكتور عبدالرحمن ياغي

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراة
في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في
الجامعة الأردنية.

كانون الأول /١٩٩٤ م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قرار لجنة المناقشة.

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٨ /١٢/١٩٩٤م، وأجيزت من قبل أعضاء لجنة المناقشة.

١. الاستاذ الدكتور عبدالرحمن ياغي (المشرف) رئيسا.....
٢. الاستاذ الدكتور هاشم ياغي عضوا.....
٣. الاستاذ الدكتورإبراهيم السعافين عضوا.....
٤. الدكتور وليد سيف عضوا.....

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاهداء

* إلى الـذي مـا فـارق خفـق الحشـا.. وأعطـى حيـاتي نبضهـا.. وشـاع زهـواً فـي طريـق بقائي.. إلى عزتي وبهائي.. إلى حبي الأول والأخير.. وطني فلسطين.

* إلى التي نفحت المحبة في قلبي إلهاما.. إلى قلب الشعب الفلسطيني النابض بالحياة .. إلى القدس العظيمة.

* إلى روح والدي الطاهرة .. التي تحث فيّ الهمة والعمل .

* إلـى والدتـي الغاليـة.. وإخوتـي الأعزاء.. الذيـن منحونـي من دفـء مشـاعرهم مـا أواصل به دربي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

يسعدني – حقيقة – في مستهل هذا البحث أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور عبدالرحمن ياغي، الذي أشرف على البحث، فأشكر له ملاحظاته الكثيرة واقتراحاته البناءة التي أسهمت في إغناء البحث و إخراجه بهذه الصورة. كما أشكر له قراءة فصول البحث فصلا فصلا، وأتمنى أن ينال هذا السعي المتواضع تقديره.

وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأساتذتي الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة. الأستاذ الدكتور هاشم ياغي والأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين والدكتور وليد سيف، لتفضلهم بالمشاركة في مناقشة ومحاورة هذا السعي.... وإلى جميع أساتذتي في قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية.

وأشكر كل من أسهم في تقديم المساعدة لي، وأخص بالذكر الأخ ماهر قاسم لما قدمه لي من مراجع وروايات كثيرة تخص البحث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويـــات

	رقم الصفحة
قرار لجنة المناقشة	أ
الاهـــــــــداء	ب
شكـــر وتقـــدير	ج
فهرس المحتويات	د
الملخص باللغة العربية	و
المقدمة	ط
الفصل الاول: التراث – مفهومه ومصادره.....	١
١. إشكالية فهم التراث.....	٢
٢. مصادر التراث.....	١٠
* التراث التاريخي.....	١٠
* التراث الادبي.....	١٣
* التراث الديني.....	١٤
* التراث الاسطوري.....	١٤
* التراث الشعبي.....	١٧
الفصل الثاني: التراث والابداع الروائي.....	٢٣
١. إشكالية الرواية بين الموروث والواقع-جذور الرواية العربية في التراث	٢٤
	٢٤
* قضية الشكل الفني.....	٣٨
٢. الرواية ومفهوم التواصل مع الزمن.....	٤٠
٣. التراث وتطورالرواية العربية الفلسطينية الحديثة.....	٥٠
٤. الروائي العربي الفلسطيني وعوامل التواصل بالتراث.....	٥٠
* العامل الفني.....	٥٢
* العامل الثقافي.....	٦٢
الفصل الثالث: المصادر التراثية وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية	٦٣
الحديثة.....	٧٥
١. الموروث التاريخي وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة..	٧٦
٢. الموروث الادبي وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.....	٨٥
* استثمار النص الشعري.....	
* استثمار النص النثري.....	

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تابع قائم المحتويـــات

رقم الصفحة

** التواصل بالآداب العالمية.....	٨٩
٣. الموروث الديني وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة....	٩٥
* الموروثات الدينية وضرورة التجاوز ونفي السلبي.....	٩٦
* مفاهيم دينية أخرى.....	٩٨
* توظيف الكتب السماوية في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.....	١٠٠
* القرآن الكريم.....	١٠٠
* التوراة والانجيل.....	١٠٣
٤. الاسطورة وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.....	١٠٦
٥. المأثورات الشعبية وأثرها في بينة الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.	١١٦
* البطل الشعبي.....	١١٨
* الولي وفكرة المخلص في الرواية العربية الفلسطينية وضرورة التجاوز.....	١٢٠
* الحكاية الشعبية.....	١٢٣
* الشخصية الشعبية التراثية.....	١٢٧
* الاناشيد الشعبية والوطنية.....	١٢٩
* الامثال الشعبية.....	١٣٣
* ظواهر شعبية أخرى.....	١٣٥
٦. ألف ليلة وليلة وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.....	١٣٨
الفصل الرابع: الظواهر البنائية واللغوية المتصلة بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.....	١٤٦
١. التراث وجدلية المكان في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.....	١٤٧
٢. التراث وجدلية الزمان في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.....	١٦٠
٣. التراث والتضمين النصي في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.....	١٦٦
٤. التراث والتضمين التناصي في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة....	١٧٤
٥. التراث والازدواجية اللغوية في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة....	١٨٧
* الخاتمة.....	١٩٨
* قائمة المصادر.....	٢٠١
* قائمة المراجع.....	٢٠٥
بيلوغرافيا الرواية العربية الفلسطينية.....	٢١٨
* الملخص باللغة الانجليزية.....	٢٣١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الملخص

التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة

(١٩٦٧-١٩٩٣)

ليس هناك من تراث تاريخي أو أدبي أو لغوي امتد ثلاثين قرنا من الزمان أو يزيد على ذلك، وظل ينمو ويتجدد ويتطور ويعلو ويهبط ويزدهر وينكمش، وما زال كذلك حتى يومنا هذا كالتراث الادبي العربي أو الموروث اللغوي العربي.

وقد كانت هذه المئات الطويلة من السنين مصدر تفوق هذا التراث، وقد منحته الفرصة الكافية، لكي يأخذ مكانه في التراث الانساني، ولكي يكسب مذاقاً معتقاً في مسيرة التاريخ الحضاري، وقد أصبح له ملامحه الخاصة، وقميته الخاصة، وبنيته الخاصة، ومع ذلك فقد حملت هذه السنين التي يجرّها وراءه عبئاً ثقيلاً، وإن يكن قد أثبت للتاريخ أنه بهذا العبء مستقل دون سائر الامم.

يشكل التراث مخزوناً نفسياً ووجدانياً وفكرياً لدى الجمهور، لذا أصبحت الايدولوجيات الحديثة لا تغفل هذا الجانب في تحديد الاطر الفكرية للحاضر والمستقبل، وأصبحت الاعمال الابداعية ذات ارتباط وثيق بهذا التراث، ولمّا كان الادب جزءاً من هذه الاعمال المرتبطة بالحياة من خلال التشكيلات الفنية والابداعية للحياة الواقعية والرؤى المستقبلية، أصبح حضور التراث في بناء المعمار الادبي من تقنيات بناء الرواية الحديثة، ولمّا كان النص القديم متصلاً بالتراث، والنص الجديد يدخل في نطاق الرواية، جعلنا همّنا في هذه الدراسة البحث في علاقة الرواية بالتراث من هذه الزاوية.

إن الرواية العربية الفلسطينية الحديثة باعتبارها نصاً شأنها في ذلك شأن أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه، تتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها انطلاقاً من تفاعلها مع واقعها. وحين نركز في هذه الدراسة على تفاعل الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من خلال بعض النماذج مع التراث، فذلك يكمن في خصوصية المسألة التراثية في فكرنا الحديث والمعاصر، ونقصد من وارء التفكير في علاقة الرواية العربية الفلسطينية بالتراث أن نتساءل عن طبيعة هذه العلاقة ونوعيتها لتتاح لنا إمكانية الانتقال إلى ظاهرة أعم، وهي علاقة العربي بتراثه بناء على التصور المنطلق منه في معالجة الرواية وصلتها بالتراث. كما جعلنا همّنا في البحث عن علاقة الرواية بالتراث وكيفية قراءة الروائي للتراث السردي القديم من خلال فعل الكتابة، كل ذلك بحثاً عن وعي جديد بالمسألة التراثية، ورغبة في الانخراط في الاسئلة الفكرية المعاصرة من منظور نقدي مفتوح على آفاق أرحب للسؤال والبحث والحوار، وحاولت هذه الدراسة البحث

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في أثر إحداث الصدام بين الازمنة (الماضي والحاضر) في تشكل العمل الروائي، وإلى أي مدى تؤثر (شرارة) هذا الصدام في بنية العمل الروائي.

أما المنهج المستخدم في هذه الدراسة فهو منهج تحليلي اجتماعي نقدي، ينتقل بالقضية من الواقع المعرفي إلى الواقع الفني الفلسفي، إضافة إلى محاورة النصوص ونقدها أسلوبياً مع التركيز على عملية التوازن الموضوعي والفني، وذلك بدراسة شبكة العلاقات الحياتية وشبكة العلاقات الفنية بخيوطها الزمانية والمكانية والانسانية واللغوية، وذلك بالانتقال من واقع الحياة وحالها المألوف إلى واقع الجمال والفن وحالة غير المألوف برؤية جديدة.

وتضمنت هذه الدراسة أربعة فصول، بحث الفصل الأول في التراث : مفهومه ومصادره واشتمل على إشكالية فهم الظاهرة التراثية ومصادر التراث.وبحث الفصل الثاني في التراث والابداع الروائي واشتمل على إشكالية الرواية بين الموروث والواقع – قضية الشكل الفني،والرواية ومفهوم التواصل مع الزمن،والتراث وتطور الرواية العربية الفلسطينية الحديثة، والروائي العربي الفلسطيني وعوامل التواصل بالتراث.وبحث الفصل الثالث في المصادر التراثية وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة،واشتمل على الموروث التاريخي والأدبي والموروث الديني والاسطورة وألف ليلة وليلة وأثرها جميعا في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.

أما الفصل الرابع فقد بحث في الظواهر البنائية واللغوية المتصلة بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة وقد اشتمل على التراث وجدلية المكان والتراث وجدلية الزمان والتراث والتضمين النصي والتراث والتضمين التناصي والتراث والازدواجية اللغوية في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.

وتوصلت الدراسة إلى أن الابداع الروائي سبق الانتاج النقدي إلى الاهتمام بالسرد العربي، وآن الاوان للوعي النقدي أن يتفاعل مع التراث الادبي، والسرد بشكل خاص بهدف تجديد السؤال والبحث في المسكوت والمغيب في الذاكرة والمخيلة.

وأثبتت الدراسة أن الرواية العربية الفلسطينية أثبتت قدرة على امتصاص الانساق الميثولوجية والدينية والادبية، وبرهنت على براعة كتابها في تطويع بعض أشكال التعبير التقليدي للترجمة عن الهم العام والتجربة الذاتية، واستطاعت انعاش مخيلة القارئ وتنشيط ذاكرته بالاتكاء على نصوص وأبنية تراثية موحية دالة تجاوزت زمنها واستحالت جزءا من الراهن.

ليست عملية التكوين التراثي لدى أكثر الروائيين الفلسطينيين عملية فسيفساء وليست عملية ترصيع، وليست عملية زخرف،بل هي إعادة خلق، بحيث تصبح القطعة المستقاة من التراث جزءاً عضوياً في الرواية، وبالتالي جزءاً عضوياً في العمل الروائي المعاصر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة.

قضية التراث ذات هاجس خاص لدى الشعوب، لما ترتبط بعلائق خاصة تتعلق بالقداسة ومنها: الدينية، وتتعلق بالاصالة والقومية ومنها: التراث الشعبي، وما يتبع هذه العلائق في تأثيرها في الشخصية الانسانية وتوجهاتها الفكرية من خلال علاقاتها بالتراث، ومدى فاعلية هذا الارتباط بالمنطلقات التي تتعلق به.

التراث ليس قيمة في ذاته إلا بقدر ما يعطي من نظرية علمية في تفسير الواقع والعمل على تطويره، فهو ليس متحفاً للأفكار نفخر بها وننظر إليها بإعجاب، ونقف أمامها في انبهار وتدعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية، بل هو نظرية للعمل وموجه للسلوك، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الانسان وعلاقته بالارض.

وليس هناك من تراث تاريخي أو أدبي أو لغوي امتد ثلاثين قرناً من الزمان أو يزيد على ذلك، وظل ينمو ويتجدد ويتطور ويعلو ويهبط ويزدهر وينكمش ، وما زال كذلك حتى يومنا هذا كالتراث الادبي العربي أو الموروث اللغوي العربي.

وقد كانت هذه المئات الطويلة من السنيين مصدر تفوق هذا التراث، وقد منحته الفرصة الكافية، لكي يأخذ مكانه في التراث الانساني، ولكي يكسب مذاقاً معتقاً في مسيرة التاريخ الحضاري، وقد أصبح له ملامحه الخاصة، وقيمته الخاصة وبنيته الخاصة ومع ذلك فقد حملت هذه السنيين التي يجرها وراءه عبئاً ثقيلاً، وإن يكن قد أثبت للتاريخ أنه بهذا العبء مستقل دون سائر الامم.

يشكل التراث مخزوناً نفسياً ووجدانياً وفكرياً لدى الجمهور ، لذا أصبحت الايدولوجيات الحديثة لا تغفل هذا الجانب في تحديد الأطر الفكرية للحاضر والمستقبل وأصبحت الاعمال الابداعية ذات ارتباط وثيق بهذا التراث، ولما كان الأدب جزءاً من هذه الاعمال المرتبطة بالحياة من خلال التشكيلات الفنية الابداعية للحياة الواقعية والرؤى المستقبلية، أصبح حضور التراث في بناء المعمار الادبي من تقنيات بناء الرواية الحديثة، ولمّا كان النص القديم متصلاً بالتراث والنص الجديد يدخل في نطاق الرواية، جعلنا همنا في هذه الدراسة البحث في علاقة الرواية بالتراث من هذه الزاوية.

وراء اختياري موضوع (التواصل بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٩٣م) دوافع متعددة الجوانب متفاوته الاهمية.

أ. أخذت الرواية العربية الفلسطينية بعد كارثة حزيران تتشكل تشكيلاً لافتاً، وأصبح إنسانها على وعي جديد، وأصبحت قضاياها تشتغل لخصوصية المرحلة الجديدة.

ب. محاولة فهم أثر التراث في بنية العمل الروائي من خلال تصادم الازمنة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ج. محاولة فهم التراث فهماً حديثاً متحركاً، على أنه ليس تراثاً ماضياً مطلقاً خارج الزمان والمكان، وإنماهو كائن متحرك بصورة دائمة، فيه صورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها ويحيا فيها ومعها، وهي بدورها تحيا فيه ومعه.

د. ظاهرة التواصل بالتراث، ظاهرة متسعة الحضور في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة، حتى أصبحت (قضية) حيث يعيد الروائي العربي الفلسطيني تشكيل مادته من التراث برؤية جديدة ذات بعد جديد، ومذاق جديد، تستحق الدراسة.

هـ. التراث في فلسطين بالذات، وفي هذا الظرف التاريخي على وجه الخصوص هو من الاهمية بمكان، وبخاصة حين يواجه شعب حركة اجتثاث قومي نتيجة لعدوان صهيوني منقطع النظير ومتعدد الأشكال، ويواجه في الوقت نفسه أطول عملية تعذيب ومعاناه في التاريخ البشري، ولا يزال يعانيها، لينالوا من تراثه وأصوله بعدما نالوا من دياره.

أما (المشكلة) التي قامت عليها هذه الدراسة فتتمثل فيما يلي:

إن الرواية العربية الفلسطينية الحديثة باعتبارها نصاً، شأنها في ذلك شأن أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه، تتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها، انطلاقاً من تفاعلها مع واقعها. وحين نركز في هذه الدراسة على تفاعل الرواية العربية الفلسطينية من خلال بعض النماذج مع التراث، فذلك يكمن في خصوصية المسألة التراثية في فكرنا الحديث والمعاصر، ونقصد من وراء التفكير في علاقة الرواية العربية الفلسطينية الحديثة بالتراث أن نتساءل عن طبيعة هذه العلاقة ونوعيتها لتتاح لنا إمكانية الانتقال إلى ظاهرة أعم، وهي علاقة العربي بتراثه بناء على التصور المنطلق منه في معالجة الرواية وصلتها بالتراث. كما جعلنا همنا، في البحث عن علاقة الرواية بالتراث وكيفية قراءة الروائي للتراث السردي القديم من خلال فعل الكتابة، كل ذلك بحثاً عن وعي جديد بالمسألة التراثية. ورغبة في الانخراط في الاسئلة الفكرية المعاصرة من منطور نقدي ومفتوح على آفاق أرحب للسؤال والبحث والحوار. وتحاول هذه الدراسة – إلى ما سبق – أن تجيب عن الاسئلة التالية:

أ. كيف يتخذ الروائي العربي الفلسطيني من التراث مادة في تشكيل العمل الروائي؟

ب. ماهو أثر إحداث الصدام بين الازمنة (الماضي والحاضر) في تشكيل العمل الروائي، وإلى أي مدى تؤثر (شرارة) هذا الصدام في بنية العمل الروائي.

ج. ما هي مصادر الروائيين الفلسطينيين في التواصل بالتراث، وأي المصادر التراثية أكثر حضوراً في الرواية العربية الفلسطينية من غيره؟

د. هل امتد الروائي العربي الفلسطيني بالتراث، أم ارتد إليه تقديساً واقتباساً فقط؟

أما المنهج المستخدم في هذه الدراسة ، فهو منهج تحليلي اجتماعي نقدي، ينتقل بالقضية من الواقع المعرفي إلى الواقع الفني الفلسفي. ويركز على دراسة النصوص التراثية في الاعمال

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الروائية العربية الفلسطينية، وربطها بظروفها الاجتماعية والتاريخية، بالاضافة إلى محاورة النصوص ونقدها أسلوبياً مع التركيز على عملية التوازن الموضوعي والفني، وذلك بدراسة شبكة العلاقات الحياتية وشبكة العلاقات الفنية بخيوطها الزمانية، والمكانية والانسانية واللغوية، حين ينتقل من واقع الحياة وحالها المألوف إلى واقع الجمال والفن وحاله غير المألوف برؤية جديدة.

ويستند منهج البحث إلى أسلوب عقد محاورات هادفة بين النص الروائي والنص التراثي بمصادره كافة سعياً نحو استبانة قواعد منهج الروائي العربي الفلسطيني في توظيف التراث. من هنا كثرت الاحالة في متن الرسالة إلى مصادر تراثية عمد الروائي العربي الفلسطيني إلى توظيف نصوص منها على نحو آخر.

بعبارة أخرى يمكن القول إن عملية التحليل، وهي جوهر دراسة الظواهر اللافتة كما هو الحال في النصوص الابداعية – في دراستنا هذه – عملية ضرورية، يكاد يستحيل تحققها بشكل مرض إلا بالاستعانة بتعينات من خارج تلك النصوص الابداعية، ذلك أن (مرجعيات) هذه النصوص تبدو في سياق كهذا ذات إمكانات مؤهلة لتوفير أفق أوسع في مجال آليات التحليل.

وقد عمدت هذه الدراسة إلى دراسة الاعمال الروائية الفلسطينية في مختف أقطار الوطن العربي إلى جانب فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ والضفة الغربية وقطاع غزة.

هذه الدراسة هي الاولى التي تبحث في ظاهرة التواصل بالتراث – بكل مصادره – في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٩٣م من حيث المنهج وعدد الروايات. وسبقتها دراسة واحدة للدكتور عبدالرحمن بسيسو، بحثت في المأثورات الشعبية وأثرها في بناء الرواية العربية الفلسطينية حتى بداية الثمانينات حيث ركزت هذه الدراسة على الموروث الشعبي فقط، وبمنهج مختلف.

قسمت هذه الدراسة إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، اشتمل الفصل الاول (التراث: مفهومه ومصادره) على مبحثين، الاول: (إشكالية فهم الظاهرة التراثية)، والثاني: (مصادر التراث).

أما الفصل الثاني (التراث والابداع الروائي) فقد اشتمل على أربعة مباحث هي:

المبحث الاول: (إشكالية الرواية بين الموروث والواقع – قضية الشكل الفني).

المبحث الثاني: (الرواية ومفهوم التواصل مع الزمن).

المبحث الثالث: (التراث وتطور الرواية العربية الفلسطينية الحديثة)

المبحث الرابع: (الروائي العربي الفلسطيني وعوامل التواصل بالتراث) حيث بحثت هذه الدراسة في العامل الفني والعامل الثقافي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اما الفصل الثالث (المصادر التراثية وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة) فقد اشتمل على ستة مباحث هي:-

المبحث الاول: (الموروث التاريخي وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة)

المبحث الثاني: (الموروث الادبي وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطنية الحديثة)

حيث بحثت هذه الدراسة في موضوعين مهمين هما: استثمار النص الشعري، واستثمار النص النثري.

المبحث الثالث: (الموروث الديني وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة) حيث بحثت هذه الدراسة في الموروثات الدينية وضرورة التجاوز ونفي السلي، والتواصل بالكتب السماوية (القرآن الكريم، التوراة، الانجيل).

المبحث الرابع: (الاسطورة وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة).

المبحث الخامس: (المأثورات الشعبية وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة)، حيث بحثت هذه الدراسة في الموضوعات التالية:-

أ. البطل الشعبي ب. الولي وفكرة المخلص وضرورة التجاوز

ج. الشخصية الشعبية التراثية، وكلها تنطوي تحت موضوع البعد الانساني.

د. الحكاية الشعبية، وتنطوي تحت البعد الزماني (الحدث).

هـ. الاناشيد الشعبية والوطنية و. الامثال الشعبية وتنطوي تحت البعد اللغوي (الموروث اللغوي). بالاضافة إلى ظواهر شعبية أخرى متعددة الاشكال والابعاد.

المبحث السادس: (ألف ليلة وليلة وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة).

أما الفصل الرابع: (الظواهر البنائية واللغوية المتصلة بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة) فقد اشتمل على خمسة مباحث هي: -

المبحث الاول: (التراث وجدلية المكان في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة).

المبحث الثاني: (التراث وجدلية الزمان وفي الرواية العربية الفلسطينية الحديثة).

المبحث الثالث: (التراث والتضمين النصي في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة).

المبحث الرابع: (التراث والتضمين التناصي في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة).

المبحث الخامس: (التراث والازدواجية اللغوية في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة).

اعتمدت هذه الدراسة على المصادر الاساسية التي تشكل الاعمال الروائية العربية الفلسطينية الحديثة عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٩٣م، واستفادت هذه الدراسة من المراجع المختلفة والدراسات الاجنبية والمترجمة، والابحاث المنشورة في الدوريات الادبية والنقدية والثقافية، والرسائل الجامعية ووقائع المؤتمرات الادبية والنقدية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبعد، فإنني أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لاستاذي الفاضل: الاستاذ الدكتور عبدالرحمن ياغي الذي تفضل وأشرف علىهذه الرسالة منذ كانت فكرة حتى رأت النور، وقدم لها الكثير من ملاحظاته واقتراحاته القيّمة التي أغنت الدراسة وساهمت في إخراجها على هذه الصورة. وأشكر أساتذتي الكرام: الاستاذ الدكتور هاشم ياغي والاستاذ الدكتور إبراهيم السعافين والدكتور وليد سيف على تفضلهم بقبول مناقشة هذه الدراسة. فهذه الدراسة محاولة متواضعة، وجزء من الوفاء عن التقصير تجاه الوطن العزيز، فإن كان فيها فضل فلاستاذي الدكتور عبدالرحمن ياغي، وإن كان فيها تقصير فلعجزي عن تحقيق ما أرشد إليه، وعذري أني اجتهدت طاقتي.

والحمد لله رب العالمين

نادر قاسم ، ١٩٩٤م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بسم الله الرحمن الرحيم

الفصل الاول

التراث – مفهومه ومصادره

* المبحث الاول:- إشكالية فهم التراث.
* المبحث الثاني:- مصادر التراث:-

١. التراث التاريخي.

٢. التراث الادبي.

٣. التراث الديني.

٤. التراث الاسطوري.

٥. التراث الشعبي.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التراث – مفهومه ومصادره.

*** إشكالية فهم التراث.**

لعل الظاهرة التراثية في الاعمال الابداعية بشكل عام، ظاهرة متسعة الحضور، فلا تقتصر على أمة من الامم، ولا على فن من الفنون، ذلك لأن التراث يشكل مخزوناً نفسياً لدى الجمهور، وتظهر ملامحه على وجه الماضي المتلون بألوان الحياة، والفاعل في وجود الانسان، وهو الامتداد الأصيل لذلك الماضي باتجاه الحاضر في مسيرته التي تقطع آماد الزمن الى المستقبل.

"في حكاية الرحلة الخامسة من حكايات رحلاته السبع، يحكي السندباد قصته مع شيخ البحر، اذ بعد ان تحطم مركب السندباد، والقت به الأمواج الى جزيرة جميلة ملاى بباسق الشجر وعاطر الزهر وطيب الثمر، صادفه شيخ مليح جالس عند ساقيه على عين ماء جارية، مؤتزراً بإزار من أوراق الشجر، فدنا منه السندباد وسلم عليه، فحرك الشيخ رأسه، وأشار بيده ان احملني على رقبتك، وانقلني من هذا المكان، فحمله السندباد على كتفيه، وأحاط رجليه برقبته، وانتقل الى المكان الذي أشار اليه، وقال له: انزل على مهلك، فلم ينزل الشيخ، واحكم رجليه على رقبة السندباد، وظل يخنقه ويضربه بساقيه اللتين تحولتا الى مثل أرجل الجاموس في السواد والخشونة، وضيّق وثاقه على السندباد، لا يفارق رقبته ليلاً أو نهاراً، ومضى السندباد المسكين يحمله كارهاً لا يستطيع فكاكا من شيخ البحر الشيطاني الذي خادعه عن نفسه، أو خادعت السندباد نفسه عنه".(١)

يبدو أن فهم بعض دارسينا للتراث تشبه علاقة السندباد بشيخ البحر في أكثر من جانب منها، يقبلون عليه بأوهام سرعان ما تجعلهم يسكنون فيه، او تجعل منه حضوراً يقبض بأطرافه على رقابهم، فيعرقل خطوهم، ويقودهم الى حيث يشاء في أحد أزمانه بدلا من أن يقودوه هم الى ما يشاءون من أزماننا، وكالسندباد في الحكاية. يقتربون من التراث، يمدون اليه يد العون، لعل ثوابه يحصل لهم، فإذا بهم هم الذين يلتمسون العون منه، والعون عليه، وكالسندباد ايضا لا يلبثون أن يستسلموا لقدرهم، ويحيون حضور التراث اتباعا.(٢)

علينا ان نعرف أن أي مقاربة للتراث تتم من داخل المجتمع لا من خارجه، وفي لحظة تاريخية لها خصوصيتها، وأن هذه المقاربة جانب من الحياة الفكرية لهذا المجتمع، ومن ثم الحياة الاجتماعية كلها، وإذ تشكل كل مقاربة من هذا النوع إنتاجا لمعرفة جديدة بالتراث ومن يقاربه

---

(١) **الف ليلة وليلة**، ط٢ المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٨١، المجلد الثالث، ص ١٨٠ – ١٨١.

(٢) جابر عصفور:- "معضلة التراث"، **مجلة ابداع**، ع ١١، ١٩٩١م، ص ٦٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعرفة وأدواتها، ومن حيث شروطها وآفاقها، و من ثم تشكل جانبا من الحياة الاجتماعية لهذا المجتمع، خصوصا ما ينطوي عليه فعلها المعرفي من أمل ضمني، أو رغبة معلنة أو مكبوته في تغيير هذه الحياة بما تحققه المقاربة نفسها، أو بما تحلم أن تحققه من تقدم يتناسب وأهميتها، وفاعلية الغاية التي تحرك أسئلتها المضمرة أو المعلنة. كيف نقارب التراث دون أن نقع في حبالته؟ وكيف نفيد منه دون ان نقع في أسره؟ وكيف تكون المقاربة اسهاما في تحقيق تقدم المجتمع الذي يحيط بها، وننطلق منه في الوقت نفسه؟؟.

وأول خطوة في الاجابة عن هذه الاسئلة: أن نحدد الاوهام التي تتسرب في فعل مقاربتنا التراث، وتعكر علينا الرؤية، فتفقدنا القدرة على الحضور الموازي لحضوره، وتضللنا عن طريق الاسهام في تقدم المجتمع الذي ننتمي اليه ونحلم بتغييره.

وأول هذه الأوهام: أننا نقارب التراث لا مقابلة المواجهة المتكافئة الطرفين، بل مقابلة اللائذ بأصل يحتمي به، ويفر اليه من عجز الحاضر وهوانه، والشعور فيه بالانكسار والاحباط او الحصار، يحدث ذلك عندما نعجز عن رؤية فرص للتقدم في الحاضر والمستقبل، فننكفئ على أعقابنا عائدين الى ما يبدو شبيها بالرحم في نوع الآلية الدفاعية التي تنفي سلب الحاضر بإيجاب الماضي، والتي تفر من قبح ما هو كائن بواسطة التأسي بما قد كان، إن الوعي بالتراث ينتقل عند بعض الدارسين من مستوى العقل الى مستوى النقل، ومن مناخ المساءلة الى مناخ التسليم، ومن حرية الابداع الى جبر الاتباع، لكننا نستطيع ان لا نقع فيما وقع فيه السندباد، ونبقي على التراث في حضوره الخاص الذي لا ينسخه حضورنا، ونؤكد وضعه التاريخي الذي لا يتأكد إلا بالوعي بوضعنا نحن، عندئذ يمكن ان نفيد منه دون أن نخسر وجودنا، ونتقبله بعضا من وعينا التاريخي دون أن نلغي وعينا، "ونقاربه مقاربة العقل النقدي الذي يبدأ من اسئلته هو دون ان يستعير أسئلة غيره، والذي يحاور نفسه بنفسه عندما يسقط وعيه الضدي على مكنوناته ذاتها، دون ان يقع في حبالة شيء ينأى به عن الافق اللانهائي للتجربة الحية التي يبدعها وتبدعه".(١)

والتراث الذي يمثل التجربة الانسانية هو "بنيان متكامل من أشكال متنوعة للوعي الاجتماعي والوجود الاجتماعي"(٢) وهذا البنيان ليس جامدا متجلدا في اطاره التاريخي، وليس

---

(١) جابر عصفور: "معضلة التراث"، سابق، ص ٧٠.

(٢) حسين مروة:- **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي** ط١ مؤسسة الابحاث العربية، بيروت. ١٩٨٥، ص٤٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مقدسا. فهو يحمل في طياته من الايجابيات مثلما يحمل من السلبيات، لان "الماضي شأنه شأن الحاضر ليس خيرا كله، بل هو مزيج من الخير والشر، من الخطأ والصواب، من عناصر التقدم وقوى التخلف، وانه شأن مجتمعنا الراهن يقوم على الصراع بين هذه العناصر"(١)

وإذا كان التراث بمجمله يشكل المخزون المادي والمخزون الفكري معاً، بما يشمله المخزون الفكري من ثقافات وعلوم وآداب ووجدانيات أيضاً، "فأن هذا التراث يمارس تأثيره في الحياة الواقعية الحاضرة، وهو جزء من الواقع، وهو حي يفعل في الناس ويوجه سلوكهم، وبالتالي فإن الرؤية الجديدة للتراث: وصف لسلوك الجماهير، وتغيير هذا السلوك لصالح التغيير الاجتماعي، وإطلاق لطاقات مختزنة عند الجماهير في تفاعلها مع الواقع الحاضر، ومن ثم يسهل علينا رؤية الحاضر في الماضي ورؤية الماضي في الحاضر"(٢) ويتم ذلك من خلال النظر الى التراث بأن نجعله حياً في الحاضر باستلهام المعطيات التراثية المتنوعة التي تسهم في حياتنا، وبهذا "يفقد التراث الماضي بنيته النوعية، فيصبح عنصراً مركبا من عناصر التراث الذي يتكون او يصير او يتشكل، وبهذا الاعتبار يمكننا القول: إن التراث دائم التشكل، وأن جوهره في حراك مستمر أي أنه خاضع لعملية إبداع دائمة".(٣)

وهذا يعني – أيضا – أننا لا ننظر إلى التراث على أنه بقايا ثقافة الماضي، بل على أنه تمام هذه الثقافة وكليتها، انه "يعني حاصل الممكنات التي تحققت، وحاصل الممكنات التي لم تتحقق. وكان يمكن أن تتحقق.. ومن هنا تندمج المعطيات الوجدانية، والمضامين الايديولوجية في مفهوم التراث"(٤)

إذن، فالتراث – هنا – ليس تراثا او ماضيا مطلقا خارج الزمان والمكان، وإنما هو "كائن حي متحرك بصورة دائمة، هي صورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها ويحيا فيها ومعها، وهي بدورها تحيا فيه ومعه".(٥)

التراث ليس مجرد ذاكرة للشعوب ولكنه "حضور حي وفاعل في الراهن يعيد تشكيله وصياغته، كما يسهم برسم ملامح الغد، ويحدد شكل بناء المستقبل"(٦) غير أن الدور التراثي في صياغة الواقع والمستقبل قد يكون سلبيا أو ايجابيا، وذلك انطلاقا من مجموعة القوى الفاعلة

---

(١) نصر ابو زيد: "الثابت والمتحول"، **مجلة فصول**، ع١، س ١، ١٩٨٠، ص ٢٤١.

(٢) حسن حنفي:– **التراث والتجديد**"، دار التنوير، بيروت، د.ت، ص ١٦.

(٣) فهمي جدعان:– **نظرية التراث**، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٨٥، ص ٣٧.

(٤) محمد عابد الجابري:– **التراث والحداثة**، ط١ مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ١٩٩١، ص ٢٤ – ٢٥.

(٥) حسين مروة: **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، سابق، ص ٤٢٢.

(٦) ربحي شتات "حوار مع المفكر حسن حنفي" **جريدة الرأي الاردنية**، ع ٨٤٤٧، ١–١٠–١٩٩٣م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمتفاعلة مع هذا التراث، وبمدى تعبيرها عن حركة الحياة والتاريخ، وهل تسير بها الى الامام ام تكبلها بإسار الماضي، وقيود التقليد والتقاليد الجامدة؟ ولا شك أن الموقع الطبقي والفكري والسياسي الراهن هو الذي يحدد طبيعة اختياراتنا لجوانب التراث المتعددة، وزاوية النظر وأسلوب التعامل أو التفاعل مع هذا التراث، فالقضية التراثية مسألة تتصل مباشرة بصلب مصالحنا وخيارتنا الايديولجية، وليست مجرد اطلالة على الماضي(١)

إن الظاهرة التراثية ليست ظاهرة تراكمية من القراءات والتأويلات والدراسات، أي أنها ليست مسألة ارتباط بالتراث لذات التراث أو الماضي لذات الماضي، إن المسألة ليست ذهاباً إلى الماضي واغترابا عن الحاضر، بل إنها في جوهرها، شكل من الالتصاق والتشبث بالحاضر عبر اصالته مع الماضي، ومن هنا فان التعامل مع التراث في عصرنا هو نوع من التعامل غير المباشر مع حاضرنا العربي.

ويشير حسين مروة إلى أن السلفية الحديثة تأخذ بالتلازم بين عصرية المعرفة وعصرية التراث، حين تستدرج مفاهيم الماضي إلى الحاضر، على أساس الزعم بأن معارف عصرنا كلها موجودة هي ذاتها في الماضي، ومنقولة عنه بلغة الحاضر، وهذه النظرة تعبر عن نظرة سكونية الى التاريخ، تضعه في حركة دائرية مفرغة، في حين أن المنهج المادي التاريخي ينظر إلى التاريخ في حلزونية صاعدة تخضع لجتميات القوانين العامة لحركة تطور المجتمع البشري.(٢) الحر، لما في التراث من قوة دافعة لحركة المجتمع، والانفتاح المستنير على الدنيا من حولنا ويظل الواقع معياراً وحيداً للرفض والقبول، وضابطاً وحيداً لحركة الاختيار والانفتاح(٣)

وكأن التحديات التي تواجه الشعوب لا تستدعي – فقط– الأخذ من التراث والرجوع إلى الاصول للتمسك بالهوية، بل تستدعي الحاجة لان يكون التراث مطلبا لتدعيم الحاضر، ولتأكيد الوجود، ولاثبات الهوية والذات، للارتكاز عليه والامتداد به نحو المستقبل. فمن هنا لا تستطيع أي أمة أن تسير إلى الامام بقدم راسخة وثابتة وشجاعة، إلا إذا وعت جذورها في تراثها وربطت خيوط حاضرها ومستقبلها بما ماثلها وشابهها في صفحات ماضيها القريب منه والبعيد(٤)

إن القارئ العربي مؤطر بتراثه، بمعنى أن التراث يحتويه احتواءً يفقده استقلالة وحريته. "لقد تلقى القارئ العربي، ويتلقى تراثه منذ ميلاده ككلمات ومفاهيم، كلغة وتفكير، كحكايات وخرافات وخيال، كطريقة في التعامل مع الاشياء، كأسلوب في التفكير، كمعارف وحقائق، كل

---

(١) ربحي شتات: "حوار مع المفكر حسن حنفي"، سابق، ١٠/١/٩٣.

(٢) حسن مروة: **النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية** ط١ دار الفارابي، بيروت ١٩٧٨م، ص ٢٦.

(٣) غالي شكري: **التراث والثورة** ط١ دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ١٤.

(٤) محمد عمارة:– **نظرة جديدة الى التراث** ط١، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذلك بدون نقد، وبعيد عن الروح النقدية، فهو عندما يفكر، يفكر بواسطته ومن خلاله، فيستمد رؤاه واستشرافاته مما يجعل التفكير هنا عبارة عن تذكر"(١)

ولا شك ان للماضي وجوده المستقل، ولكنه في الوقت نفسه، يشكل الحاضر في استمرار غير تشابهي، كما يعيد وعينا الراهن اعادة تشكيله، ومن هنا "تنتقل نظرتنا السكونية الى التراث لتحل محلها نظرة ديناميكية"(٢)

وفي كيفية التواصل مع التراث يرى الدكتور عبد الرحمن ياغي أن يسري دم التراث الثقافي في العروق ليبعث فيها الصحة والعافية والحياة المتجددة، وأن يهيئ هذا الدم لبعث تراث جديد يمتد ويضيف بعداً جديداً وقيمة جديدة، ومعنى جديداً، هذا شيء له قيمته أما "أن نرتد إلى التراث لنجتر أمجاده، وننفخ فيها، ونعيد نزيد، ونستظل بظل هذا التراث قابعين، ونركن للراحة والدعة والاستكانة والكسل والاسترخاء و "كفى الله المؤمنين القتال" فهذا يسيء إلى التراث وإلى أمة التراث، ويهبط بها إلى التخاذل"(٣)

ويؤكد الدكتور ياغي أننا إذا كنا على درجة من الوعي الثقافي، فإننا نعيش مع التراث وبالتراث وفي عروق التراث، ونبني معه وبه وفيه، ونألم حين تجيء الظروف فيختفي وهج التراث،وحين يموت بعض التراث رغما منا، ويختفي في شقوق الماضي، فإنا نحاول ألا نموت معه!! والتراث كالانسان فيه شيء يموت ويطويه الزمان، وفيه شيء كثير يظل يمت بصلة قوية إلى عصرنا.(٤)

ولهذا لا يعني الارتباط بالتراث حفظة واستعادته بحرفية والية مقيدة، بل أن نأخذ من التراث قيمه، ونسقطها على الواقع، ذلك لأن (التكرار) يعني موت الشخصية واضمحلال ابعادها في حركة الحاضر ورؤى المستقبل، كما هو موت لحركة الابداع في عصرنا، فنحن لا نريد الاختناق داخل التراث، وإنما نريد اكتشاف معناه بالنسبة لحياتنا الجديدة، ولحركة ابداعنا المتطور، وهذه النظرة قائمة على الايمان بحقيقة كون الانسان حركة مستمرة، وأن هذه الحركة تعني التجاوز الدائم، لما أنجز الانسان بالامس: أي اكتساب اللهب والشرارة من الأمس لايقاد شعلة الحاضر التي تضيء بها طريق المستقبل.(٥)

---

(١) محمد عابد الجابري: **نحن والتراث** ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٢٢

(٢) نصر ابو زيد: **الثابت والمتحول**، سابق، ص ٢٤١.

(٣) عبد الرحمن ياغي: "الامير شكيب ارسلان... البطل صلاح الدين.. وقعة حطين"، **جريد الرأي الاردنية** ١٩٩٣/٤/٢٩٢م.

(٤) عبد الرحمن ياغي: المرجع السابق نفسه ١٩٩٣/٤/٢٩.

(٥) ماجد السامرائي: **الزمن المستعاد**، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨م، ص ٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الدعوة إلى إنتاج وعي جديد بالتراث (بلا اوهام، ولا اضاليل) ضرورة تاريخية ملحة، فالتراث بمختلف جوانبه ومستوياته جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية، وعلاقتنا بواقعنا علاقة امتداد واتصال، وتفاعلنا الايجابي معه لا يكمن في "تقديسه" ولا في "التنكر له" ولكنه يمكن في انجاز عملية الفهم والاستيعاب والقراءة المنتجة.

بهذا التصور لا ننظر إلى التراث بإعتباره بديلا عن العصر أو مقابلا له، مادمنا نفهم العصر، بأنه عصر "الاخر" (الغرب)، ولا نعتبره "تصعيداً" لواقعنا الذاتي العاجز والمنهزم، ولا "خلاصاً" من هموم ومشاكل تؤرق أمتنا، كما أن هذا التصور ينقلنا من النظر إلى التراث بصفته نصاً في (الخلفية) او مخدع سحري، ولكن كواقع ما يزال يمتد بيننا، وجزءاً أساسياً من كياننا الذاتي والوجداني والتخييلي.

إن امتلاك وعي جديد بالمسألة التراثية باعتبارها مكوناً من مكونات باقي "المتفاعلات" المحيطة بنا، أمر ضروري لتجاوز النظرات التكرارية والاجترارية واللاعلمية واللاتاريخية، وأن الارتهان إلى طرائق وكيفيات التعامل معه المتواجدة بيننا منذ أمد بعيد لم يبق ما يبرر استمرارها في واقع متحول ويتغير باطراد. إن المسألة التراثية مطروحة أبداً وبالنسبة إلى الشعوب كافة قديمها وحديثها، وكيفما كانت درجة رقيها الحضاري وازدهارها اقتصاديا وتطورها سياسيا او قوتها عسكريا، لكن اختلاف الشعوب والامم يكمن في طرائق تفاعلها مع التراث او "تعلقها" وليس في ممارستها التفاعل او التعلق. وبحسب طبيعة التفاعل ونوعية العلاقة التي نقيمها معه، نقيس درجة تطورها في انتاج معرفة جديدة: أي تفاعلها المنتج مع تراثها، أو قدرتها على ممارسة التفاعل الايجابي إذا لم تكن قد أخذت بأسباب ذلك(١)

إن ما يعطي التراث كينونته الحية هو انبثاثه عبر العصور والازمنة التي يستمد منها قدرته على الاستمرارية والحضور عبر عملية الفهم السليم للماضي وتآخذه الجدلي مع الحاضر.(٢)

التوظيف الايديولوجي لمفهوم التراث، والفهم التراثي للتراث، والفهم الخارجي الاستشراقي للتراث، تلك أبرز العناصر الذاتوية التي تدخل في تشكيل حضور التراث ـ كمفهوم ايديولوجي- في الساحة الفكرية العربية الراهنة. ونقصد بالعناصر الذاتوية، هنا ما يضفيه الذات

---

(١) سعيد يقطين: **الرواية والتراث السردي** ط١ المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٤٤.

(٢) مطاع صفدي: "استراتيجية التسمية – التأويل وسؤال التراث"، **مجلة الفكر العربي المعاصر** ع ٢٩، ١٩٨٤م، ص ٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى الموضوع حينما تتخذه موضوع معرفة، حينما تريد أن تعطيه معنى يحوله الى كائن معرفي.(١)

الفريقان الرئيسان: فريق مع التراث وفريق ضده والتحزب إلى جانب أحد هذين الفريقين تحزب ضد الاخر، هذا هو الشكل الاكثر حدة في الموقف من التراث، ولكننا لا نجد الامور مطروحة على هذا الشكل تماما، لذلك فان تصنيف الناس بالنسبة إلى موقفهم من التراث قد يتخذ أشكالاً اخرى فيها:-

أ. من ينظر إلى التراث نظرة تقوم على تقديس الماضي انطلاقا من نظرة مثالية لا ترى أن في الامكان إبداع ما هو أحسن مما كان، وبناء على ذلك يكون المطلوب أخذ الماضي كما هو والنسج على منواله، لان الاسلاف لم يتركوا مجالا إلاطرقوه، وليس بعد ذلك من مجال لعمليات الابداع او التقدم، فالماضي مقياس للحاضر.

ب. موقف يستخف بالتراث، بل ويرى ان التعامل مع التراث نوع من العبث أو هو عزف على أوتار قد تهدلت وفقدت قابليتها على أن تصلح للعزف، وأن التاريخ والتراث القوميين ليسا أكثر من أشياء بالية مبتذلة، وأن نسيانهما واهمالهما أفضل بكثير من التمسك بهما.

ج. موقف يعارض الاستخفاف بالتراث، لان ذلك يعني الاستخفاف بالذات القومية، وهو في الوقت نفسه يعارض النظر للتراث على أنه شيء مقدس. وإنما هو ينظر إلى التراث من خلال حركة التاريخ.(٢)

إن التواصل بالتراث واستخدام معطياته استخداماً فنياً ايحائياً وتوظيفها لحمل الابعاد المعاصرة للرؤية الابداعية للروائي، تجعل من عناصر التراث خيوطاً أصيلة من نسيج الرؤية الروائية الحديثة، وليس مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج.

---

(١) محمد عابد الجابري: "التراث ومشكلة المنهج"، **الملتقى السنوي لجماعة الدراسات العربية للتاريخ والمجتمع**، استنبول، نيسان، ١٩٨٥م، ص ١١.

(٢) اسماعيل الملحم: "التراث ووحدة الشخصية القومية للامة العربية"، **مجلة الناشر العربي** ع٨، ١٩٨٧م، ص ٩-١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالتشكيل التراثي عملية فنية، فليست عملية التضمين التراثي عملية فسيفساء، وليست عملية ترصيع، وليست عملية زخرف، بل عملية إعادة خلق، بحيث تصبح القطعة المستقاة من التراث جزءا عضوياً من العمل الروائي.

فوظيفة العمل الفني وتواصلها بالتراث تحددها زاوية النظر إلى الواقع، والفهم الصحيح لهذا الواقع والتراث معًا، ويتأتى ذلك من خلال محاورة التراث في الاعمال الفنية محاورة صادقة برؤية جديدة من روح الحاضر، ذلك لأن "الاستلهام من التراث بحد ذاته لا يعني شيئا على الاطلاق بغير الارتباط الوثيق بينه وبين الواقع المعاصر في حياة الفنان وحياة شعبه وأمته كلها، بل والانسانية جمعاء(١)

والحوار مع التراث يفك أسر النص من حرفيته، ويحطم عبودية القارئ له. وفي هذه الحالة يصبح التأويل بالغا مستوى المثاقفة، إذ تنتقل عملية القراءة والتأويل إلى داخل الزمان الكينوني للمشروع الثقافي الشامل. فيكسر التراث مصطلحه كتراث مكتوب، ليصير حرية السؤال والجواب. هذه الحرية تعيد تأسيس حاضر التراث، كما ماضي التأويل. وهكذا يحيل النص نفسه إلى التراث بدل أن يسجن التراث في النص، "وبقدر ما ينجح التأويل في تأسيس علاقة النص بالتراث، بقدر ما يحرره من صيغته الكتابية، ليعطيه فعالية القراءة الحرة، وبذلك تنتصر جدلية المثاقفة على نسخية المشكلة، ويصبح التراث مشروعا ثقافيا متجدد الفعالية والحضور، وليس ثقافة مكتوبة في خزائن الماضي"(٢)

وهكذا فان تواصل الروائي بالتراث يعطيه أصالة فنية، وكذلك تواجد التراث في بنية الرواية الحديثة يعطيه حياة جديدة، وروحا جديدة، نابضة، مستمرة. وبهذا التواصل تصبح العلاقة متكاملة الترابط، ذات رؤية شمولية، لا انفصام، ولا انقطاع بينها.

لقد اصبحت الرؤية الحديثة للتراث رؤية محاورة بين التراث والرواية بلون حضاري حي، يوازن فيه الروائي بين ابداعه الفني وتكوين السياسي والاجتماعي ويواجه فيه حالة الموات المادي والمعنوي في المجتمع الغربي، فأصبحت لدية المادة التراثية والمخزون الثقافي في وجدانه ووجدان القراء عملا فنيا متقدما حتىٰ ولو كانت المادة التراثية "الخام" لوناً متخلفاً، فطبيعة الرؤية والموقف الذي يتخذه الفنان يشكلها ويجعل منها رؤية متقدمة. ٤٤٥٢٩٣

وبهذه الرؤية، بهذا المفهوم، نستطيع ان نقرأ التراث، ونفهم التراث، قراءة وفهماً نتخطى الطريقة السلفية من النظر اليه بصفته التراثية بوجه مطلق، أي الفهم التراثي للتراث، أو التراث يكرر نفسه، إلى محاولة النظر اليه، والبحث في سماته المتقدمة، و "بالانعطاف" في بعض مناحيه،

---

(١) غالي شكري: **التراث والثورة**، سابق ص ٢٢٦.

(٢) مطاع صفدي: "استراتيجية التسمية – التأويل وسؤال التراث، سابق، ص ١٤-١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"وهذا الانعطاف بالتراث يشكل "قاعدة" أساسية، و هذه "القاعدة" تبقى مهتزة قلقة إذا لم يكن هناك وضوح علمي كاف للمفاهيم التي ينطلق منها "الانعطاف" وتتكون منها هذه القاعدة"(١) ونستطيع القول: إن المكتبة العربية تزخر بالمؤلفات والدراسات المتنوعة في بحث "قضية التراث" بمفاهيم ورؤى ومناهج متعددة. و لهذا لم نفصل كثيرا في هذه القضية.

*** مصادر التراث**

وإذا كان التراث يشكل بنياناً متكاملا يقوم على العلاقة بين الوعي الماضي والوعي الحاضر، فإن ماضي الثقافة الوطنية (التراث) تنوعت مصادره وتشابكت وتداخلت تداخل الحضارات وتشابكها، و تماثل التجارب الانسانية بكل صنوفها، ومع ذلك ظهرت الملامح الخاصة لكل شكل من الاشكال التراثية التي تواصل بها المبدعون والروائيون على وجه الخصوص.

*** التراث التاريخي.**

أخذ التراث التاريخي مجالاً رحباً عند الروائيين المحدثين، وذلك لأن التاريخ -كما يقال- هو الماضي، والتراث وجه الماضي المتلون بألوان الحياة المتجددة في حلقات متفاعلة، وإن انتهى الواقع التاريخي بأحداثه، لكنه يظل له دلالة في النفوس "إذ أن التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصريها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليس هناك إذن صورة جامدة ثابته لأية فترة من هذا الماضي.(٢)

إن الفنان مؤرخ من نوع فريد، لانه يصون جوهر مسافة زمنية معينة من العدم، ومن التلاشي في هذا الفراغ الكوني الرهيب المسمى بالزمن، وجوهر المسافة الزمنية هو جوهر الواقع الذي لا يرصده إلا الفنان، ويعيد خلقه من خلال رواية او قصة او قصيدة شعر او لوحة فنية، يقول جمال الغيطاني: "لولا اللوحات التي نقشت على جدران المعابد الفرعونية، ولولا القصص التي وصلتنا على أوراق البردي لما امكن لنا أن نستعيد هذه المسافة الزمنية المسماة بالعصر الفرعوني.(٣)

---

(١) حسين مروة: **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، سابق ص ٣٩٤-٣٩٥.

(٢) مسطفى ناصيف:- **دراسة الادب العربي**، الدار القومية للطباعة، القاهرة، د.ت.، ص ٢٠٥.

(٣) جمال الغيطاني: "تجربتي مع القصة"، **مجلة الهلال**، ١٩٧٧م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن علاقة التاريخ بالرواية لا يمكن إذا استعملت بقدر من الذكاء والفطنة إلا أن تُغني العمل الابداعي، والتنوع ليس التشتت، بل هو استعمال أوتار يحاول الضارب عليها أن يعزف ما يشبه المقطع الموسيقي الذي يهدف إلى التواصل والتأثير وخدمة قيمتي الحق والجمال.(١)

إن استلهام المبدع لمعطيات التاريخ، يحقق الاحساس بالاصالة، لينطلق بها إلى أفاق من التقدم والابداع، كلما تقدمت به معارفه نحو كمال إنساني لا ينفصل فيه الماضي عن الواقع الحي، وإنما يسري فيه، ويتحرك معه نحو المستقبل، والابداع ليس متعارضا مع الاستلهام التراثي، وليس منفصلا عنه، لانه ليس هناك ثمة ابداع مطلق إذ "لا بد من التعامل مع مادة ذات سياق تراثي بصورة او بأخرى".(٢)

فليس الاحساس بالزمن غير محاولة الامساك باللحظة قصد مقاومة الفناء أو العدم، هذا الاحساس هو الذي دفع المبدعين إلى تحديد رؤيتهم إلى الانسان والافعال والوقائع والاعمال الفنية، واتخاذهم مواقف معينة من اعمال فنية ووقائع وأفعال وأحداث بشرية، وانعكس بذلك على مجمل آرائهم وابداعاتهم بشكل او بأخر، يقول جمال الغيطاني: "تلك اللحظة الحاضرة، تفلت، تنأى، تصبح ماضيا، تتحول الى مجرى التاريخ الذي ينساب في اصرار لجعل كل حاضر ماضياً، تلك كانت نقطة توجهي إلى التاريخ، احساس قوي بالزمن.. ليس حاضرنا فقط الذي يصب في مجرى التاريخ، وإنما حياة كل منا، إحساس بالزمن يصل إلى حد تقمص لحظة الموت، والتي ينتهي فيها العالم بالنسبة لي... كنت أطيل التأمل في اللحظة، أنظر إليها من عدة زوايا، اللحظة في آنيتها، ثم عندما تندمج في الماضي تصبح تاريخا من موقع المستقبل الذي هو صائر إلى تاريخ أيضا.(٣)

ان التاريخ هنا يفهم فهما خاصا، فهو ليس توالي الايام والليالي كما يقول الطبري، وليس تلك الاحداث التي تزخر بها كتب التاريخ، وهي تتناول إحدى لحظاته، مثل الحرب العالمية الاولى مثلا، وذلك أنه يقتنع اقتناعا تاماً بأن لا حقيقة في التاريخ المدون، لأن شيئاً اساسياً يفلت منها هو "جوهر الزمن" وذلك ما نجده كامنا في معاناة الانسان تجاة الزمن، وهو يتحول من الحاضر الى الماضي، ومن المستقبل إلى الماضي، يقول الغيطاني "التاريخ هو الزمان، والزمان ليس منفصلا عن الانسان، الانسان بمفرده تاريخ، في جوهره له بداية ونهاية".(٤)

---

(١) معن البياري:- "الكتابة الاصلية تتجاذب مع اصولها – مقابلة مع الكاتب المغربي سالم خميش"، **جريدة الراي الاردنية**، ٨٤٨٩، س ٢٣، ١٢/١١/١٩٩٣م.

(٢) طيب تزيني: **من التراث الى الثورة**، دار ابن خلدون، المغرب العربي، د.ت.، ص ٢٧٦.

(٣) جمال الغيطاني: "تجربتي مع القصة"، سابق، ص ٥٨.

(٤) المرجع السابق نفسه، ص٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"إن محددات التفاعل النصي تكمن في الزمان والفضاء والنص. يدخل الزمان في تحديده للتاريخ باعتباره لحظات لا علاقة لها بالماضي فقط، إذ كل زمن (الحاضر والمستقبل) يصبح ماضيا، ويدخل الفضاء (باعتباره نصا) في العلاقة الصورية التي تشغل حيزا مكانيا وزمانيا في آن معا. هذه العلاقات التي تتجلى في العمارة الاسلامية (المساجد، الاسبلة، المزارات، القصور، البيوت القديمة) ما تزال شاهدا على فهم المبدع للزمن واحساسه به".(١)

لقد أخذ المورث التاريخي لدى المبدعين أبعاداً متنوعة، انطلاقا من البعد الاقليمي إلى البعد القومي، وانتهاءً بالبعد العالمي والانساني، هذه الابعاد يرتبط تواصل المبدع بها بما تقتضيه تجربته الابداعية، وبما يوافق طبيعة الافكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها الى المتلقي. يقول الدكتور عبدالرحمن ياغي في هذا المجال: "نحن لا نريد للقوم ان ينسوا تاريخهم، بل ان يستنطقوه ليقولوا بما هو أبعد من الخبر وأجمل من الخبر، وأبقى أثراً من الخبر، إنّ الحوادث قد تتشابه وتتحول الى مهرجانات للانفتاح والتفاخر دون أن تبعث في الامة روح الفعل النضالي، ونرفض أن يكون الابطال والبطولات مجرد حضور يزين رواياتنا، وكأن هذا الحضور حلية تتباهى بها الرواية دون أن تضيف شيئا ذا بال".(٢)

ولكي يكون النظر إلى التراث التاريخي عمليا، لا بد من كشف القيم التراثية الحية فيه، ولا يكون ذلك إلا باعتماد الرؤية المعاصرة بنهجها التحليلي الأكثر تقدماً، والأكثر التحاماً بحركة الواقع. فالتاريخ مصدر غزير، يستقي منه الشاعر والروائي والقاص وغيرهم، ولا نغالي إذا قلنا أن جميع الانماط التراثية تدخل في الاطار التاريخي، إلا أنها تتأطر في مجالاتها المعنوية – عند الدارسين – تسهيلا للبحث والدراسة.

ففي المجال التاريخي نلحظ المبدعين يتواصلون بأبطال الثورات والحروب والدعوات النبيلة، والشخصيات والحكام والامراء والقادة والخلفاء وغيرهم، سواء كانوا يمثلون الوجه المضيئ أم يمثلون الوجه المعتم.

والرواية العربية الحديثة مليئة بالانماط التراثية التاريخية من شخصيات وأحداث ومعارك ورموز، على أنه لا بد من التمييز المستمر بين الدلالة العادية للرمز كما هي في الواقع التاريخي، وبين الطاقة الدلالية الجديدة في النص الذي يصل بالتعبير والايحاء إلى وجدان الجماعة، "وأن قيمة الرمز المتقدم في النص معتمدة علىنجاح المبدع في فهمه على انه مادة حية تتجدد من خلال وجدان الناس، وتعمل على تجديد هذا الوجدان".(٣)

---

(١) سعيد يقطين: **الرواية والتراث السردي**، سابق، ص ٩٦-٩٩.

(٢) عبدالرحمن ياغي:- "الامير شكيب ارسلان... البطل صلاح الدين... وقعة حطين، سابق.

(٣) خالد الكركي: "رموز الرفض والثورة في الشعر الحديث"، **مجلة دراسات الجامعة الاردنية**، مجلد ١٤ ع٧، ١٩٨٧م، ص ١٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فشخصية الحسين بن علي – على سبيل المثال – وجد فيها المبدعون رمزاً للمعاناة الانسانية العظيمة، ورمزاً لخذلان المؤيدين للثائر العظيم، ورمزاً للغضب والشهادة.

كما اعتمد الروائيون العرب على محاور رئيسية في تراثنا التاريخي مثل: كتب المؤرخين ونذكر منها: (مروج الذهب للمسعودي)، (تاريخ الطبري)، (وفتح البلدان)، وغيرها، أو اولئك الذين سجلوا ملامح من حياة الناس العاديين، هؤلاء الذين يسقطون دائما من كتب التاريخ ومن بين سطوره، وأخص بالذكر منهم: (ابن اياس)، (والمقريزي).

من خلال دراستنا للأعمال الروائية العربية الفلسطينية الحديثة، سنحاول معرفة كيف فهم الروائيون التاريخ، على مستوى الحدث، الشخصية، الكتب التاريخية) وهل خلقوا من النصوص التاريخية نصا جديدا له دلالة جديدة؟ وهل تجاوزوا المحاكاة البسيطة والاستنساخية، وحققوا القدرة على إنتاج نص جديد يحاور النص القديم ويحوله تعبيريا ودلاليا؟.

*** التراث الادبي.**

ومن المصادر القريبة الى نفوس المبدعين شعراء كانوا أم روائيين "التراث الادبي" وهو قريب – أيضا – إلى وجدان الجماهير التي عايشته زمنا ثقافيا طويلا وممتدا، وبخاصة تلك المواريث التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت تشكل رموزاً لتلك القضايا. ففي بداية عصر النهضة، وعلى مستوى الاستخدام، تنوعت الطرائق وتباينت، فأخذت شكل المحاكاة والتقليد، وقد علقّ أحد الشعراء المحدثين على نمط هذه المرحلة قائلا: "إن ولعنا بالتراث كان من حرص الفقير المعدم على أن يذكر أنه كان له يوما ما أجداد أثرياء"(١) ويضيف قائلا: "ان اخلاصنا للتراث كثير ما يصل بنا الى الاستعباد بدلا من أن يكون قوة دافعة في ثقافتنا المعاصرة"(٢) .

إن التواصل بالتراث الادبي بشقيه (الشعري والنثري) عند بعض الروائيين العرب أخذ بعداً جديداً يقوم على استخراج بعض المضامين والافكار من التراث، وإعادة تشكيلها مرة اخرى برؤى جديدة، وبنبض جديد، وفكر وايقاع فني جديد، لا يقصد من ورائه الغموض والتعقيد. ولعل من الشخصيات الادبية التي كان لها حضور بارز في الرواية العربية (المتنبي وأبي العلاء المعري وأبي نواس وأبي تمام وعنترة وأميّة بن أبي الصلت وغيرهم) هذا على مستوى استثمار النص الشعري، و (الجاحظ وأبي حيان التوحيدي وابن المقفع وابن عبدربه وعبدالحميد الكاتب وبديع الزمان الهمذاني والحريري وغيرهم) على مستوى استثمار النص النثري. والكتب الادبية مثل (العقد الفريد، البخلاء، مؤلفات اخوان الصفا، الاغاني، المقامات، رسالة الغفران، وغيرها).

---

(١) صلاح عبدالصبور: مقابلة، مجلة فصول ع١، ص١، ١٩٨٠م، ص٤١

(٢) المرجع السابق نفسه، ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

*** التراث الديني.**

أما التراث الديني فيعد مصدراً خصباً من مصادر الالهام الادبي، ذلك لأن الدين – وفي كل العصور – يشكل ملاذاً روحياً – لا للشعراء والروائيين فقط – بل لجمهور الناس، لارتباطه اليومي بحياتهم العملية والمعيشية على امتداد الاجيال، لذا فهو يحتل دوراً مهماً في تشكيل الوجدان التراثي للجماهير، ولعل مصادر التراث الديني بشكل عام تتمثل في الكتب السماوية المقدسة وما يحيطها من أبعاد دينية اخرى، فالقرآن الكريم والتوراة والانجيل تعتبر مصادر أساسية امتاح منها الروائي العربي، وحاورها في كثير من المواقف.

وأول ما يطالعنا من الاشكال التراثية الدينية: النصوص الدينية في القرآن والتوراة والانجيل وشخصيات الانبياء وسيرهم وقصصهم. ويلاحظ أن التواصل بالموروث الديني لم يأخذ جانب الشخصية الدينية بل تعداها إلى استخدام الاسلوب القرآني مثلا، فقد لعبت سورة (يوسف) و (الاسراء) و (البقرة) وغيرها دوراً مهما في بنية العمل الروائي.

اتسعت دائرة التواصل بالتراث الديني إلى أحداث كثيرة مرتبطة بالدين مثل: الاسراء والمعراج والمهدي المنتظر والصليب وقوم لوط ومريم عليها السلام ومقامات الانبياء والصالحين والكعبة والمسجد الاقصى وقبة الصخرة المشرفة وصلب المسيح وغيرها من الموضوعات ذات البعد الديني.

لقد تواصل الروائي العربي بالتراث الديني وامتد به ولم ينقطع، ولم يبتعد عن واقعه، ولا عن جمهوره، فهو يدرك أن الموروث الديني جزء من التكوين النفسي والتكوين الاجتماعي في حياة الانسان الشرقي، لذا فالصور الدينية والاساليب الدينية والاقتباسات الدينية، والمضامين الدينية لم تبارح رواياتهم ومحاورتهم للماضمين التراثية الدينية، جعلت رواياتهم تتطور وتتنوع وتنعطف، وتأخذ حظها من السعة والامتداد، وتحاول أسطرة الواقع لتحوله الى واقع اسطوري مقنع. ولعل الروائيين العرب الفلسطينيين في تواصلهم بالتراث الديني انتفعوا بالمادة التراثية في تشكيل معمارهم الفني، فأقاموا علاقة بين المادة التراثية وقضايا الواقع، واعتمدوا في بناء هذه العلاقة المنطلق "الانساني" والمنطلق "المكاني" والمنطلق "الزماني".

*** التراث الاسطوري.**

أخذت الاسطورة مكانها عند المبدعين، واتسعت في مختلف العلوم الانسانية، كالعلوم الاجتماعية، وعلم النفس والعلوم الدينية، ونتيجة لذلك صعب تحديد مفهومها، لانها حقيقة ثقافية بالغة التعقيد، يمكن تناولها وتفسيرها من وجهات نظر عديدة، على أن بعض علماء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الانثروبولوجيا يرون "أن لفظة اسطورة لا تنطبق إلا على نبع عند البدائيين من حكايات لارضاء حاجات دينية عميقة، أي أنها تعبير ديني اجتماعي".(١)

وبتوسع دلالتها عند الدارسين والباحثين جعلت تعني "كل ما لا يمكن ان يوجد في الواقع"(٢) وبما أنها كل ما ليس واقعا، وكل ما هو غير عقلي، فهي ثمة نتاج خيالي، وبالتالي لا تخضع لقواعد ثابتة، ولكننا نستطيع القول إنها تفسير ميتافيزيقي لحقائق الواقع التي تختفي منطلقاتها.

والجانب الانساني له علاقة في نشأة الاسطورة، وكذلك فيما يتصل في تحليل الظواهر الطبيعية. "إن للاسطورة جاذبية خاصة، لأنها تصل بين الانسان والطبيعة، وحركة الفصول، وتناوب الخصب والجدب، وبذلك تكفل نوعا من الشعور بالاستمرار، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الانسانية".(٣)

كانت الشعوب منذ طفولتها (نشأتها الاولى) تفكر في الخلق والخالق، وكان أسبق الشعوب إلى الحضارة أسبقها الى الاهتداء إلى الخالق وأسبقها الى الحلم بهذه الاساطير التي كانت محاولات ساذجة في سبيل تفسير هذا الكون وما يزخر به من ظواهر النور والظلمة والليل والنهار والحياة والموت والبر والبحر والشمس والقمر، وما يعمر الارض والبحر والهواء من إنسان ودواب وأسماك وطير. وكانت مصر أسبق الأمم إلى ذلك كله، لانها كانت أسبق الامم في سلم الحضارة، وسرعان ما أصبحت أساطير المصريين لم تلبث أن صارت شاحبة، فيها من قسوة الصحراء ورتابة البيئة وخمول الحر واستبداد الفراعنة، وجهالة الكهنة الشيء الكثير، ومع ذلك فقد تأثرت الاقطار القريبة من مصر بهذه الاساطير المصرية... إلاّ أن بابل التي تلت مصر في سلم الحضارة قد أثّرت في جاراتها أضعاف ما أثرت مصر.(٤)

ولا نطلق القول بخلو الحضارة العربية القديمة من الاساطير، فهي "موجودة وإن كانت بحاجة إلى جهود وتنبيش"(٥) وسواء أكان استخدام المبدع للاسطورة بدافع التقليد، أم للحاجة الفنية والسياسة والاجتماعية الملحة عليه، فوجد شفاء لذلك من موجودات التراث الاسطوري العربي ومن غيره، دون النظر إلى هوية الاسطورة من بابلية أو مصرية أو فينقية أو يونانية، فإن الاسطورة أصبحت من معالم بناء الرواية، كما أنها من معالم بناء القصيدة الحديثة، بناء قائما

---

(١) إحسان عباس: "اتجاهات الشعر المعاصر"، **مجلة عالم المعرفة**، الكويت، ١٩٧٨م، ص ١٦٤.

(٢) أحمد زكي:- **الاساطير** ط١، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ٣٥.

(٣) إحسان عباس: **اتجاهات الشعر العاصر**، سابق، ص ١٦٥.

(٤) دريني خشبة: **اساطير الحب والجمال عند اليونان**، دائرة الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة العراق، ج١، ١٩٨٦م، ص ١٦-١٨.

(٥) محمد سليم الحوت: **في طريق الميثولوجيا عند العرب**، ط١، دار الكتب، بيروت، ١٩٥٥م، ص٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على وعي الكاتب بواقعه، وفهم لدلالات هذه الاسطورة في واقع تجربته الابداعية، يقول على عشري زايد: ".. فالاسطورة إذن ليست مجرد اطار بسيط تأتي في أفكار الاديب جاهزة لتملأه، وإنما إذا وجدت أسطورة ما صدىً خاصاً في نفسية الاديب، أو إذا وجدت بعض الومضات القائمة في لا وعي الشاعر في بعض معطيات الاسطورة صورتها الرمزية التي تضيئها وتنقلها الى الشعور، عندئذ - فقط - يتم اعتماد الاسطورة، وتحقق الصلة بين الاسطورة والتجربة الشعرية".(١)

ولا يقل استخدام الاسطورة في العمل الروائي أهمية عن استخدام الرموز والشعر، فالاساطير تتضارب بأنساق الحياة في المجتمعات البدائية والمتحضرة على حد سواء، وهي تتحكم في خفايا تفكيرنا وسلوكنا، وهي ينبوع ابداعاتنا وأحلامنا مهما ادعينا العلم والمنطق في حياتنا(٢)، وكثير من الاساطير تشكل الخلفيات التي تعتمد عليها كثير من الروايات دون حس من الكاتب أحيانا بذلك، لذلك يرى جبرا ابراهيم جبرا أنه "إذا كانت الاسطورة موجودة في الرواية على نحو غامض ما، فإن الرواية تفعل انفسنا لانها تستثير شخصيات الاساطير الكامنة في لا وعي الانسانية كلها(٣) ويقول جبرا "ان المستوى الاسطوري هو الذي يُعطي الرواية القدرة على الفعل الدائم في النفس والمجتمع"(٤) والتركيز على أهمية استخدام الروائي للاساطير بطريقة عفوية يرجع إلى إيمان جبرا بأن كثيرا من العلاقات الانسانية التي يصورها الروائي في المجتمع، انما تعود في النهاية إلى أساطير كتبها أو ابتدعها الاقدمون، وإذا استطاع الروائي من خلال روايته أن يُحرك الاساطير التي هي كامنة في لا وعي الانسان، فإنه يحرك فينا عواطف وأحاسيس قوية تجعلنا نستجيب بقوة لقصته، ونشعر بأن لها علاقة في حياتنا.(٥)

وتناول الروائي للاسطورة لا يعني ترويجه لمضمونها، فقد يستخد المضمون الاسطوري لمحاربة الفكر الاسطوري، والتعبير عن معاني أوضح من جانب الملتزمين بالواقعية، وبذا فالاسطورة سلاح ذو حدين، يمكن أن يغرز نتائج ايجابية راقية أو يستخدم سلبا فيعمق تجربة التخلف.

* التراث الشعبي.

---

(١) على عشري زايد: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر** ط١، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٨م، ص ٢٢٢.

(٢) بندر عبدالحميد: "جوار جبرا عن الشعر والاسطورة"، **مجلة المعرفة**، ع ٢٢٥، ١٩٨٠م، ص ٢٩٢.

(٣) جبرا ابراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة**، بيروت، منشورات المكتبة العصرية ١٩٦٧م، ص ١٠٥.

(٤) جبرا ابراهيم جبرا واخرون: **الادب العربي المعاصر**، منشورات اضواء، بيروت، ١٩٦١م، ص ٢٢١.

(٥) المرجع السابق نفسه، ص٢٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يدخل التراث الشعبي في سياق التراث التاريخي، اذ يعد – أي التراث الشعبي – مُعَبراً عن الوجود الانساني، ومسهما في وصف الوضع التاريخي للانسان.

والتراث الشعبي يشمل أنماطاً مختلفة من حكاية، وأسطورة، وخرافة، وسيرة وملحمة، هذه الانماط يصعب – أحيانا – ايجاد الحدود الفاصلة بينها لنوع التفاعل القائم والتداخل فيما بينها، ولا بد للدارس من أن يتعرف على العلاقات المشتركة أو الانتماءات المتبادلة بينها.

تتجه بعض الدراسات إلى رفض التراث الشعبي جملة وتفصيلا، وترى فيه الجهل والتخلف والخنوع، وكل ما يعيق التغيير الثوري المطلوب، وهذه الادانه للتراث الشعبي يجعله مسؤولا عن الفشل والهزائم والتخلف في حياة الشعب العربي، ليست في جانب الصواب، لان أي تجاوز للتراث بهذه الصورة، يفصل الأمة عن تاريخها وحضارتها، وقد يؤدي ذلك بالامة إلى الضياع، فأمة بلا ماضي ولا حاضر، لن يكون المستقبل لها، وفي تراثنا الشعبي من الصفات ما يجلعه أساساً سليماً، وضمانة وقوة دافعة نحو التغيير الثوري، ولكن ذلك مشروط بمدى توجه الكتاب والمؤرخين والفنانين والادباء والعلماء في الكثير من المجالات إلى التراث الشعبي لاستخلاص كل ما يدفع بمسيرة الشعب والمجتمع نحو المستقبل المضيء.

يشكل التراث الشعبي جزءاً لا يتجزأ من التراث العربي المدون، غير أن هذا التراث الشعبي ينقسم – بدوره – قسمين كبيرين، إحدهما لا يزال بوظائفه الحيوية، الفكرية والنفسية والجمالية حياً فاعلا، ومؤثراً في بنية الفكر العربي، وهذا ما يسميه علماء الفلوكلور بالمأثورات الشعبية، أما القسم الثاني فهو هذا الجزء من المادة أو العناصر التي تحولت إلى رواسب ثقافية احتفظت بها كتب التراث العربي، وقد أطلق عليها التراثيون العرب كالنويري والقلقشندي مصطلح (الأوابد) على حين يطلق عليها الفلوكلوريون المعاصرون مصطلح (التراث الشعبي) وهذا يعني أن مصطلح التراث الشعبي هو المصطلح الاوسع الذي يتضمن المادة أو العناصر الفلوكلورية بقسميها: الحية (المأثورات) وغير الحية (الاوابد) وهذا ما فعله التراثيون العرب إبان عصر الجمع والتدوين.(١)

إن الفنون القولية في التراث الشعبي العربي تشمل: التراث اللغوي. فلقد جاءت اللغة في مستويات ثلاثة:-

الاول:- اللغة الفصحى، وتراثها من العصر الجاهلي إلى الوقت الحاضر، وهو تراث عربي، لكنه يقع خارج دائرة الفلوكلور، ليستقر ضمن تراثنا الرسمي.

الثاني:- اللغة العربية المتوسطة بين الفصحى والعامية.

---

(١) محمد رجب النجار: "مصادر الموروث الشعبي في التراث العربي"، **مجلة الاداب**، ع١ س ٣٥، ١٩٧٨م، ص ٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثالث:- اللغة الدارجة في الاستعمال (المحكية).

إن التراث الشعبي بأنواعه، له ميزة خاصة عند الشعوب، لانه يشكل وجدانها ووجودها وحياتها وثمرتها، وبالتالي نراه كثير الحضور في شعر الشعراء وأعمال الروائيين عدا عن حضوره في الانماط الحياتية المختلفة، يقول جمال العيطاني: "إن التراث الشعبي الذي يدخل في نسيج الواقع اليومي كان المنطلق الاول بالنسبة لي، لمحاولة خلق اشكال فنية جديدة. مع مرور الزمن وتقدم الوعي بدأ اهتمامي بالتراث المدون"(١) لقد وجد المبدعون في التراث ثراء كبيرا في بناء معمارهم الفني.

أما الانماط الشعبية التي تواصل بها الروائيون العرب، فهي مصنفة لدى الباحثين في مصادر رئيسية أهمها: ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، السير الشعبية وغيرها.

لعل الولع والافتتان بألف ليلة وليلة يعود الى "الخيال المحلق الطليق، وتلك الشخصيات المليئة بالسحر والجاذبية، وتلك البراعة الفائقة في إثارة اهتمام القارئ وتشوقه" (٢) وشخصيات ألف ليلة وليلة التي استحوذت على اهتمام الادباء الغربيين والعرب هي: شهرزاد وشهريار والسندباد وحلاق بغداد والعفريت والقصور المسحورة وغيرها.

لقد تواصل الروائيون العرب بعامة والفلسطينيون بخاصة بالشخصيات التراثية الشعبية، فأسقطوا على ملامحها أبعاد رؤيتهم الذاتية الخاصة، واستعاروا لانفسهم الملامح التراثية للشخصية، بحيث تتمثل الشخصية التراثية في الروائي، والروائي في الشخصية التراثية، وبهذا الولوج وبهذا الامتزاج تتجسد رؤية الروائي، ويقيم معماره الفني.

يقول جبرا إبراهيم جبرا: "أنت اذا نظرت في ألف ليلة وليلة وجدتها حكايات معظمها ينتمي بجوها إلى القاهرة في العصر الفاطمي أو الى بغداد في اواخر العصر العباسي، وهي حكايات مبنية على حكايات سابقة يعود بعضها في أصوله إلى قرون بعيده، ولكنها جميعاً جزء من تراث الامة العربية، وفي الواقع عندما نتعمق بها أكثر فأكثر نجد أنها جزء من تراث الانسانية... نعود الى هذه الحكايات، فنجد أنها تبدو في جزئياتها "حكايات سرد" ولكنها في ناطقها الاوسع "حكايات بناء" بناء متراص، تبدأ بقصة شهريار وشهرزاد، وحتى هذه القصة مركبة تركيباً متداخلا رائعاً يكاد يكون حديثا، وتصبح قصة شهرزاد وشهريار إطاراً لقصص متداخلة بعضها مع بعض، تبدو وكأن كل واحدة منهامنفصلة عن الاخرى، لكنها قصة داخل قصة داخل قصة".(١)

---

(١) جمال الغيطاني: "التراث والابداع الوائي"، **مجلة الباحث العربي**، ع٢، ١٩٨٥م، ص ١٠٢

(٢) علي عشري زايد: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر**، سابق، ص ١٩٣.

(١) جبرا ابراهيم جبرا: **ينابيع الرؤيا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٢٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد اكد الدارسون الدور المهم الذي لعبه كتاب (الف ليلة وليلة) في تطور الرواية الاوروبية، بعد ترجمته إلى اللغة الفرنسية أولاً ثم إلى غيرها من اللغات منذ مطلع القرن الثامن عشر، ونتيجة تأثر الرواية العربية بالرواية الاوروبية، تواصل الروائيون العرب بجذور الفن القصصي العربي الاسلامي. ومن الروايات الاوروبية التي يظهر فيها أثر الف ليلة وليلة على سبيل المثال لا الحصر رواية فولتير (كانديد).

تعتبر حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة أكثر مصادر الادب الشعبي التي تأثر بها المبدعون في الرواية والمسرح والشعر، وأحداث متنوعة، ونماذج إنسانية عديدة، ومواقف مثيرة وأجواء غريبة ساحرة وقصص عن كنوز وطلاسم وسحر ومدن خفية وبحار مسحورة وجان يحرسون الكنوز وفرسان يتحدون الموت لانقاذ الجميلات، وبحارة يطوفون المحيطات الغامضة المجهولة. وقد تعدى تأثير الليالي الادب العربي إلى الادب العالمي، وقد عبر العديد من الكتاب العالميين عن تأثرهم بهذا العمل الكبير، "بل إنني أرى ظلاله في رواية بروست (البحث عن الزمن الضائع) حيث تتداخل الحكايات وتتشعب إلى جانب الف ليلة وليلة"(٢)

ونجد العديد من الحكايات الاخرى التي تنبه لها الغرب، وقام المستشرقون بطبعها وترجمتها والتعليق عليها، مثل مجموعة الحكايات مجهولة المؤلف المنشورة تحت عنوان (الحكايات العجيبة والاخبار الغريبة) التي حققها المستشرق الالماني هانس وير HANS WEHR ونشرها عام ١٩٥٦م، والعديد من حكايات النوادر والاقاصيص القصيرة التي تزهر بها كتب التراث العربي.(٣)

ويبين جبرا إبراهيم جبرا أن الف ليلة وليلة كونها (أدباً شعبياً) تمثل فوارق المخيلة الانسانية على نطاق أمة بكاملها، وبذلك فهو فوارق الانسانية بلا حدود، يقول: "إنني أشعر أن جذوري أو معظمها ضاربة في ألف ليلة وليلة، بالرغم من كل اطلاعي على الرواية الغربية، ولكن الوهج اللفظي الذي أتوخاه هو أمر لن تجده إلا في الف ليلة وليلة، أنه وقد النفس وقطارة النشوة"(٤) والنمط الثاني من التراث الشعبي هو (كليلة ودمنة) ومنذ أن ترجم هذا الكتاب إلى العربية، دخل تراثنا الشعبي.

والنمط الثالث من التراث الشعبي، هو السير الشعبية التي منها: (سيرة بني هلال، وسيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة الاميرة ذات الهمة) وغيرها.

---

(٢) جمال الغيطاني: "التراث والابداع الروائي"، سابق، ص ٩٩.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ٩٩-١٠٠.

(٤) ماجد السامرائي: "الرواية والزمن والجوهر المتكرر - حوار مع جبرا ابراهيم جبرا"، **مجلة الاقلام العراقية**، ع٤، س١٤، ١٩٧٩م، ص ١٠٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعل السيرة الهلالية تشكل نموذجا للسير الشعبية، حيث لا يزال الراوي الشعبي يرددها في البوادي والمدن، ولا تزال تشكل رائعة من روائع الادب الملحمي، وأنها تستكمل مقومات الملحمة الشعبية.(١) والسيرة الهلالية في مضمونها تدور حول قبيلة بأكملها، وهي قبيلة بني هلال، وتدور أحداثها بين المشرق العربي والمغرب العربي، حيث ارتحلت هلال إلى تونس.(٢)

لهذا نقول: أن لكل فنان مفهومه الخاص بمسألة الاسلوب، ينسحب على صلته بتراثه أيضاً، العودة إلى (الف ليلة وليلة) و (كتب الحكايات والسير العربية القديمة) مضيئة للذهن وفيها دفع القدرة الكاتب باتجهات قد لا تكون في حسبانه. كما أن كُتّاب الرواية تفاعلوا مع النصوص ذات الطبيعة الشعبية نفسها، يقول الغيطاني: "هناك نبع أخر من كتب العجائب العربية مثل (خريدة العجائب) لابن الوردي، وكتاب (العجائب) لابن وصيف شاه، وكتب الادب الجغرافي، وكتب الاخر ويات التي تتناول ما يجري في العالم الاخر، إنه نبع فريد فعلا، ومتميز خيالا، ومتفرد ابداعا، إذ هو من الانتاجات النصية التي تبلورت فيما عرف ب (عصور الانحطاط) وفيها تسعى هذه النصوص إلى تقديم رؤية شعبية للعالم كواقع (مواقع – مدن – أنهار – نباتات) أو كمتخيل، فإذا كانت كتب العجائب تدخل في الكونيات، وتجسد المخلوقات وغرائب الموجودات، فإن كتب الرحلات والادب الجغرافي ترصد بدورها هذه العجائب والغرائب من حيث الوقوف عليها في الوابع المرئي".(٣)

كما أخذ التواصل بالتراث الشعبي عند الروائيين أنماطاً مختلفة، مثل: البطل الشعبي. والشخصية الشعبية التراثية والمخلص، وكلها تنضوي تحت موضوع البعد الانساني. والحكايات الشعبية التي تنضوي تحت البعد الزماني (الحدث) والاناشيد الشعبية والوطنية والامثال والتعابير التراثية التي أخذت بعداً أكثر اتساعا من اللفظ المفرد، اذ نجد مبنى وصياغة لغوية مما يستعمله النظام المحكي، يستعار، ويطعم الصياغة الفصيحة، وكلها ينضوي تحت البعد اللغوي (الموروث (اللغوي).

لقد استمد الروائيون تراثهم الشعبي – إضافة إلى ما ذكرنا – من الاقاصيص القديمة والملاحم العتيقة في وجدان الناس، وأقاصيص البطولة التي تدور حول أبطال محليين، وحكايا الجدة الخرافية، والأخبار التي يتداولها الناس عن جن أشرار يقطعون الطريق، ويحولون بعض البشر إلى صور حيوانات، وذكر اسم الله تأمينا للنفس عند حلول الخوف، والحديث عن قدرة الاولياء والمبروكين، واللجوء إلى شيخ القرية لكتابة الاحجبة والتعاويذ لدرء المرض، أو لمحاولة

---

(١) عبدالحميد يونس: **السيرة الهلالية في التاريخ والادب الشعبي**، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٤٧.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٤٧–٤٨.

(٣) جمال الغيطاني: "تجربتي مع القصة"، سابق ص ٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

استكشاف المستقبل الغامض عن طريق الغيب والتنبؤ بما سيأتي به الغد، وتقديس أضرحة الأولياء، وغيرها من الحكايا الشعبية التي كانت تقال وقت السمر.

إن الانسان يستطيع أن يدرس تاريخه من خلال دراسته التاريخية لتراثة الشعبي ومن ضمنه الحكاية الشعبية التي هي إفراز لواقع معاش في فترة ما من فترات تواجده على المعمورة، فالمفهوم الشعبي أخذ بالتعامل مع الواقع المعاش، فأنتج أدبه الشعبي الذي رفض الغيبيات وطرح الخرافة والاسطورة جانبا أمام فهمه الجديد والمتطور للحياة، بعد أن كان يصارع البيئة من خلال عناصر الطبيعة كالشمس والقمر والنجوم والعواصف، حيث فسرها من خلال أساطيره، ثم ارتقى إلى مرحلة الحكايات الخرافية التي هي نتاج مرحلة متأخرة عن مرحلة حكايات الاساطير، في حين أن الحكاية الشعبية هي نتاج مرحلة متأخرة عن كلتا الحكايتين الاسطورية والخرافية.(١)

وحين نطرح بنية النص الروائي، لا بد من تمثل مادته اللغوية، وهذا يعود إلى السياق الاجتماعي الذي تتكون فيه هذه البنية، وإلى الكلام عن الحركة العمودية والافقية اللتين يتكون بهما النص، متمردا على التركيب في اتجاه التغيير ناميا على حد صراعي في المستوى الايديولوجي ضد المسيطر، وينتقل هذا إلى المتخيل الذي يتحقق بالنمط والزمن والرؤية.(٢)

فاللغة تشكل بعداً أساسيا من أبعاد العملية الابداعية، وهي التي تشكل في عمل المبدع خيوط الاتصال، وتنسج شبكة العلاقات التي تتألف من الزمان والمكان والانسان، ولما كانت اللغة تشكل عاملا مشتركاً اخر مع الجمهور، نجد المبدع يبحث عن الصيغة اللغوية المحركة لنبض الجماهير المتفاعلة مع فكرهم وتطلعاتهم القريبة من وجدانهم مع أنه "لا يخلق اللغة أصلا"(٣) إلا أنه رغم الضيق في حدود شكل اللغة المادي، يأتي دورة المبدع في الانتقال بدلالات الكلمة من إطارها القديم، ليعطيها دلالات متجددة واعية، لأن اللغة، كما يقول بارت "ليست بريئة"(٤). فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظل تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة، ويقود هذا الحديث إلى ما يمكن تسميته بالتوارث اللغوي، أو بالانتفاع اللغوي عند الادباء ، وعلىمستوى: الكلمة، العبارة، من خبر أو إشارة، أو قول أو مثل، وأخذ هذا النمط في الاداب العربية مفهوم (الاقتباس) و (التضمين) و (التأويل)، وتوسعت الدلالة لتأخذ مفهوما أشمل في النقد الحديث، وهو مفهوم

---

(١) مجموعة من المؤلفين: "**المهرجان الوطني الاول للادب الفلسطيني في الارض المحتلة**" ط١، منشورات الملتقى الفكري العربي، القدس، ١٩٨١م، ص ٩٦.

(٢) يمنى العيد: **في معرفة النص**، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٠٢.

(٣) إحسان عباس: **اتجاهات الشعر المعاصر**، سابق، ص ١١٤.

(٤) رولان بارت: "نظرية النص"، **مجلة العرب والفكرة العالمي**، مركز الاتحاد العومي، بيروت، ع ٣٤، ١٩٨٨،، ص ٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(التناص)، ولعل الناقد الاندلسي حازم القرطاجني قد أشار إلى هذه العلاقات في بناء النص الادبي في باب (الاحالة والتضمين) وهو "أن يكون الكلام قد ضمّن معناً علمياً أو خبراً تاريخياً أو شارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة، يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى أو غير ذلك من أنحاء التضمين".(١)

وإن كنا طرحنا في هذا الفصل قضية التراث (الظاهرة التراثية) بمفهومها ومصادرها، فسنطرح في الفصل التالي قضايا أساسية تتعلق بأصالة الرواية العربية من حيث أصولها ومنابعها، وما دار حول قضية جذور الرواية في التراث من طروحات وآراء مختلفة تتعلق بقضية الشكل الفني تتراوح بين القول بأمتداد الرواية في التراث العربي القديم، والقول بامتدادها في أصول الرواية الغربية الحديثة، بالاضافة إلى قضايا الرواية والزمن، وتطور الرواية العربية الفلسطينية وعلاقتها بقضية التراث، والروائي العربي الفلسطيني وعوامل التواصل بالتراث.

---

(١) حازم القرطاجني:- **منهاج البلغاء وسراج الادباء** ط٢، تحقيق محمد بين الحبيب بن الخوجه، دار المغرب الاسلامي، بيروت، د.ت، ص ١٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

التراث والابداع الروائي

* المبحث الاول: إشكالية الرواية العربية بين الموروث والواقع "جذور الرواية العربية في التراث" (قضية الشكل الفني)
* المبحث الثاني: الرواية ومفهوم التواصل مع الزمن.
* المبحث الثالث: التراث وقضية تطور الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.
* المبحث الرابع: الروائي العربي الفلسطيني وعوامل التواصل بالتراث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"إشكالية الرواية بين الموروث والواقع - جذور الرواية العربية في التراث"

*** قضية الشكل الفني.**

إن البحث عن شخصية واضحة المعالم للرواية العربية المعاصرة، ما زال قضية تثير الجدل والاختلاف بين أهل الشأن من الدارسين والنقاد، ولم يحصل بعد اجماع البتة على أي من الاراء التي تتناول هذه القضية، فمن قائل: إن عمر الرواية العربية لا يتجاوز نصف قرن، وقائل بأن الرواية العربية المعاصرة امتداد طبيعي لاشكال القصص العربي القديم، وقائل بأن الرواية العربية هي نسخة عن الرواية الغربيةالتي هضمت مبكرا تقنيات القصص العربي القديم.

والحق أن القضية معقدة فعلا، وثمة أكثر من اعتراض يمكن أن يثار ضد أصالة شكل فني للرواية العربية يقوم على استلهام الاشكال التراثية، وهي اعتراضات لاشك تنهض بمسوغات مقنعة. لذلك هناك اراء ثلاثة في قضية الرواية والتراث:_

أ. من يقول بالتأثر بالغرب.

ب. من يقول بالتأثر بالتراث.

ج. من يقول التواصل بالغرب، وبالتراث.

سنعرض لدارسة هذه الاشكالية من خلال النظر إلى الرواية على أنها امتداد لمصطلح القصص ليمتد حتى يشمل مصطلح الرواية.

لا بد لنا بداية من المرور على مراحل الوعي النقدي بالموروث، وهو وعي لاحق للوعي الغربي ومتأثر به، ولنأخذ بعض الاراء التي افصحت عن هذا الوعي في الثلاثينات بعدما اختفت نزعة التحذير من الموروث الشعبي، وخفتت عقدة رهاب الاجانب ونزعة الانبهار بهم التي سادت في العقدين الاولين.

يكتب (عبدالله عنان) في (السياسة الاسبوعية) مؤكدا علاقة الرواية بالتكوين الاجتماعي، معتمدا على المقارنة بالادب الغربي، يقول: "الحياة الاجتماعية التي يتسرب أثر المرأة إلى كل نواحيها هي مبعث الالهام لكتاب القصص الغربي، وقبل أن تقوم مثل هذه الحياة الاجتماعية في الغرب، كان القصص الغربي يقف كالأدب العربي عند أناشيد الحروب وأخبار الفروسية ونوادر الملوك والعظماء"(١) وقد أكد عبدالله عنان أن الادب العربي بنوادره وسيره ونتاجات الهمذاني والحريري أوجد ما يستحق المقارنة بالمراحل الاولى للادب القصصي الغربي. (٢)

---

(١) محسن جاسم الموسوي:- **الرواية العربية - النشأة والتحول** ط١، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢٤-٢٧.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٤-٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بينما كان إبراهيم المصري يكتب لاحقا في مجلة (البلاغ اليومي) مؤكدا هذا المدخل المقارن إذ يقول: "اذا كان الاوروبيون قد بدأوا بقصص (بوكاشيو) واضرابها فقد بدأنا نحن بقصص (الف ليلة وليلة)"(١) ومضى إبراهيم المصري في الدعوة المتكررة في المشرق العربي التي تخلص إلى أن الثقافة الادبية خاصة والعلمية عامة، و معرفة الحياة بتفاصيلها، من شأنها تعزيز الموهبة وتأكيدها وتفجير الابداع نحو الملحمة القصصية الباقية.

ويكتب فخري أبو السعود لمجلة الرسالة مطورا في المنهج المقارن، مشيرا إلى أن القص العربي مر بعدة مراحل. ويتوقف عند طوره الثالث في القرن الرابع الهجري، فيقول: "بدأت بذور القصة الفنية التي تدرس المجتمع وتحلل الشخصية، وتهتم بالتصميم الفني والفكرة الموحدة، ويبد كل ذلك في مقامات بديع الزمان، فهذا الكتاب يمثل في العربية من هذه الوجهة مكان (اديسون) و (ستيل) في الانجليزية"(٢)

ويستمر مؤكداً هذه المقارنة مع ما تتضمنه من ايحاء بأن البداية الفنية المذكورة لا بد أن تقود إلى الرواية الاجتماعية الحديثة، كما حصل عندما كتب (فلينغ وريشاد دسن) بعد (ادسن وستيل)، فشخصية أبي الفتح الاسكندرية تعني من مراحل تطور القصة العربية نفس المرحلة التي تعينها شخصية (سير رودجر ديكفري) من تطور القصة الانجليزية، ويعني ذلك استنتاجا ان مقامات البديع في الادب العربي بمثابة مقالات أديسون وستيل في الادب الانجليزي حيث بداية ظهور القصة الفنية الاجتماعية التحليلية.(٣)

وقد اهتم الكتاب والباحثون بهذا الموروث، فعاودوا دراسته ونقده، ولنأخذ مثالا على ذلك، ما كتبه محمود تيمور في النصف الاول من الخمسينات بعدما انشغلت نهاية الثلاثينات وجل الاربعينات بالحرب وويلاتها وأخبارها ونتائجها، فيكتب تيمور لمجلة (الاديب) مشيراً إلى وجود ميراث قصصي ماراً بألف ليلة وليلة، منبهاً إلى أهميتها الاجتماعية، ثم يتطرق إلى الاهتمام بالموروث في القرن التاسع عشر دون أن يتفحص سر الانقطاع عن الموروث الشعبي، لكن يخلص إلى ظهور مزاوجة بين الموروث والمترجم خلال النصف الاول من هذا القرن.أما الدكتور إبراهيم السعافين فقد أعطى هذا الموضوع إهتماما كبيرا في كتابه : تطور الرواية العربية في بلاد الشام، الذي نستعين به في عرض ومحاورة هذه القضية.

---

(١) محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية – النشأة والتحول، سابق، ص ٢٤-٢٧.

(٢) فخري ابو السعود: "القصص في الادبين العربي والانجليزي"، **مجلة الرسالة**، ١٩٨٤، ١٩٣٧، ص ٦٥١.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ٦٥١-٦٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إذا كان كثير من الباحثين يجمع على تأثر الرواية العربية بالرواية الاوروبية التي كانت بدورها قد تأثرت ببعض أشكال التراث القصصي عند العرب مثل كتاب (الف ليلة وليلة) وكتاب (كليلة ودمنة) و (المقامات) وغيرها، فان الرواية العربية المعاصرة قد بدأت تفيد أيضا من ذلك الموروث، وإذا كان صحيحا ما يؤكده بعض الباحثين العرب المحدثين(١) من أن أحداً من الاشكال القصصية التي عرفها الأدب العربي قبل القرن العشرين مثل القصة والسيرة والحديث، والخرافة والاسطورة والخبر والنادرة والمقامة، لم يستطع أن يصبح النمط القصصي الرئيسي، كما فعلت الرواية الاوروبية، فإنه صحيح أيضا أن كثيرا من الروائيين العرب المعاصرين الذين أدركوا أهمية الموروث القصصي العربي الاسلامي، قد أخذوا ينتبهون إلى الامكانيات الهائلة التي يمكن أن يهتم بها مثل هذا الموروث القصصي، وخاصة في مجال البنية والشكل، لهذا يلاحظ المرء صدور عدد متزايد من الروايات العربية التي أفادت من حكايات" الف ليلة وليلة" والمقامات والقصص والأخبار والسير الشعبية.(٢)

وإذا كان البعض يرى أن عمر الرواية العربية الحديثة قصير لا يتجاوز الخمسين عاما بكثير مقابل الرواية الغربية التي تجاوزت مائتين وخمسين عاما، فإن هناك من يعود بالاخيرة في نشأتها إلى أصول عربية أثرت فيها تأثيراً واضحاً، عن طريق التراث الروائي والقصصي عند العرب، إذ يرى الباحث الاسباني (أمريكو كاسترو) إنه ليس هناك ما يدعو إلى تلمس أصول الفن القصصي الاوروبي في تلك العروق الملحمية الموغلة في القدم، التي تراكم عليها تراب النسيان في العصور الوسطى، وإنما هو يرجع إلى تلك (الاحاديث) القصصية التي كان يتناقلها العرب، والتي عرفتها اوروبا عن طريق (اسبانيا المسيحية) حلقة الصلة بين الاندلس العربية وأوروبا، وقد كان الاوروبيون فيما بين القرن الثامن والثاني عشر يقبلون في تشوق وشغف على تلك الاحاديث التي يقصها العرب في مجالسهم وأسمارهم، من أقاصيص نصف تاريخية ونصف أسطورية، انتقل منها إلى التراث الشعبي الاندلسي، ومنها تسربت الى الشعب المسيحي الاسباني، ثم إلى ما جاوره من شعوب أوروبا. ومعنى هذا أن الرواية بالمفهوم الاوروبي الحديث لم تولد من الملحمة القديمة، وإنما من القصص المحكي بطريقة الرواية الشفوية، ومن تلك الاسمار التي فيها أسماع الحاضرين إلى التقاط شيء جديد.(٣)

---

(١) Said, Edward, Introduction. Days of Dust By Halim Barakat. Trans. Trevor Le Gassick, Wilmette, ILLinois: Medina Up International, 1973 P. 13.

(٢) من هذه الرويات أذكر على سبيل المثال رويات "المتشائل لإميل حبيبي و "الزيني بركات" لجمال الغيطاني و "ليالي الف ليلة وليلة" لنجيب محفوظ و "السفينة" و "البحث عن وليد مسعود" و "الغرف الاخرى" لجبرا إبراهيم جبرا.

(٣) إبراهيم السعافين : **تطور الرواية العربية في بلاد الشام** ، ط١، وزارة الثقافة ،العراق، ١٩٨٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويرى محمود مكي أن قصص الفروسية التي كانت شائعة في الاندلس، اشتد شغف الناس في اسبانيا بهذه القصص حتى أصبحت غذاء الشعب الثقافي خلال القرن السادس الهجري. والمقامات العربية التي كانت في الاصل ابتكارا شرقيا، ظهرت على ايدي (ابن دريد) و (الهمذاني) و (الحريري) وانتقلت المقامات إلى الاندلس منذ ظهورها، ونسج أدباء الاندلس على منوالها. ولسنا نشك في أنه كان لتلك المقامات الشرقية والاندلسية فضل كبير في ظهور فن قصصي جديد في اسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر، ونعني به ما اصطلح على تسميته بالرواية (البيكارسكية): أي قصص الشطارة والشطار، وبطلها أشبه ما يكون ببطل المقامة، اذ هو شاطر محتال، يعيش في بيئة قاسية، ويستعين على الجوع والبطالة بالحيل وخداع البسطاء.(١)

وفي عام ١٨٣٢م أصدر الكاتب الامريكي (واشنطن إرفينغ) كتابه (قصص الحمراء). يعترف (إرفينغ) أن كتاب (نفح الطيب في غصن الاندلس الرطيب) للمقري، هو المصدر الذي استمد منه (قصص الحمراء). وقد أشارت الباحثة الامريكية (إ.ل. رينلاغ) (E.L. Ranelagh.) في كتابها (الماضي المشترك)(٢) إلى أن (إرفينغ) كان أول مؤلف أمريكي يرحل بحثا عن قصص وأساطير يعتمدها أساسا لقصته. لقد ذهب إلى غرناطة، فوقع أسيراً لسحر الماضي هناك، وحصل على ترخيص من حاكمها، يسمح له بأن يقطن في قصر الحمراء مدة ثلاثة شهور بين أيار وتموز من عام ١٨٢٩. وفي غرناطة استمع (إرفينغ) إلى مجموعة من رواة الحكايات، ومنهم (مايتو خيمينيز) الذي روى له أخبار مصدرها جده الذي ولد قبل مائة عام، قال انه قرأها في كتاب غربي عن السحر، يشير إلى حكايات مغربية تتعلق بكنز مدفون. إحدى قصص الحمراء هذه عنوانها (المنجم العربي) (The Arabian Astologer) وقد كتب (إرفينغ) عن القصة مشيرا إلى علاقتها بكتاب المقري عن تاريخ السلالات الاسلامية في الاندلس، بل أن هناك إشارة محددة الى منارة مربعة في (قاديش) كان يعتليها تمثال فارس يتوكأ على عصا في يده اليمنى، بينما تشير يده اليسرى إلى جبل طارق، وقد اعتقد السكان المسلمون العرب أن التمثال كان نذير شؤم ونحس وأنه كان بمثابة الطلسم الذي يهتدي به القراصنة إلى الشاطيء، فيسارعون إلى غزوه، وعندما علم أحد القادة البحريين المسلمين بأن التمثال مصنوع من الذهب الخالص، أمر بأنزاله وتحطيمه،فتبين له أنه من النحاس المطلي بالذهب، والغريب في الامر أن غزوات القراصنة توقفت بعد تحطم التمثال.(٣)

---

(١) محمود علي مكي: "الفن القصصي في اسبانيا " مجلة عالم الفكر ، ع٣، ١٩٧٢ ، ص٤٤.

(٢) Renelagh, e,l. "The Past we share" Loundon, 1979.p.55

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعلق (رينلاغ) على قصة (المنجم العربي) بقولها: "إن العناصر الرئيسية فيها شرقية واضحة ولا تحتاج إلى التذكير بنفح الطيب، أو بأي مؤلف أخر للمقري حتى تتكشف لنا مصادرها".(١)

إلا أن ما تشير اليه (رينلاغ) هو أن القصة التي اعتمدت على عناصر اخبارية تسجيلية، كأسماء الأمكان والأشخاص، تنتهج طريقة في الاداء هي أقرب إلى النص الذي اعتمدته الكتب التي تنتمي الى سلالة الأدب العربي القديم (كالأغاني) و (نفح الطيب).(٢)

أما (بورخيس) فقد تبلور لديه نوع من الأداء الفني الذي يعتمد على الأسلوب الرياضي المختزل، ويتصل اتصالا وثيقا بفن الخبر في التراث العربي. ومن خصائص هذا الاسلوب الرياضي: الاقتصار على رواية الحدث كما هو الشأن في كتابة التاريخ، ومن خصائصه أيضا عدم وجود أوصاف زائدة تعرقل أو تعيق عنصرالتشويق في القصة، وذلك خلافا للمنحى الذي تبلور في اتجاهه جزء كبير من الفن القصصي لدى الاوروبين، ولعل كتاب (الكائنات الخيالية) (The Book of Imaginary Beings) هو مجموعة من الاخبار والقصص والحوادث المقتطفة من كتب التراث العرب الاسلامي والاوروبي الوسيط والمعاصر. نختار منها الامثلة التالية:-

أ. خبر (الحمار ذي الارجل الثلاثة) ويعود فيه بورخيس إلى الطبري.

ب. خبر (الكائن الخرافي المسمى البهموت) وهو يعتمد عى الف ليلة وليلة.

ج. خبر (المتعلق بالجن)، ويعود فيه الكاتب الامريكي اللاتيني إلى القرآن الكريم وألف ليلة وليلة.

د. الخبر (المتعلق بالنسناس)، ويعتمد فيه الكاتب على مصادر عربية تراثية وأهمها ألف ليلة وليلة.

هـ. الخبر (المتعلق بطائر الرخ والعنقاء الخرافيين)، ويستمد الكاتب مادته من الأدب والتاريخ.

و. يظهر إطلاع بورخيس على تراث المتصوفة المسلمين في الخبر المتعلق بطائر (السيمرغ) الخرافي الذي قرأ عنه في كتاب (منطق الطير) للشيخ فريد الدين العطار.(٣)

---

(١) Renelagh, e.l. "The Past we share" p.57.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٥٧-٥٨.

(٣) خلدون الشمعة: إشكالية الادب والتاريخ - مؤثرات تراثية عربية في القصصة الحديثة ع٤٩، س٥، ١٩٨٨م، ص٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهكذا تصبح قضية المثاقفة أو المواجهة بين أدبين متمايزين، أو العلاقة بين تراث عربي يعود إلى العصر الوسيط، وبين أدب إمريكي شمالي حديث ممثلا بإرفينغ، وأدب امريكي جنوبي حداثي ممثلا ببورخيس، بحثا يتجاوز في أطره علم الادب المقارن ومفهوم الأدب العالمي والاداب القومية ليرتد إلى الاصول، إلى صميم مسألة الأصالة والأصيل.

وليس من النادر أن يعبر كُتّاب الرواية الغربيين عن الشوق لفنون النثر العربي، ويدرك بعضهم الاهمية العالمية، يقول (فيليب سوليرس): "نحن نعرف ما نحن مدينون لهم (للعرب) به، ابتداء من الخبر إلى أدب واسع جدا،وفن ساخر. ولكنني اعتقد أن العرب أنفسهم ومعهم هذا التراث الثقافي في جزء من أوروبا - يقصد الاثر الاندلسي - يدخلون حاليا وبقوة داخل التاريخ العربي وهم يدخلون إلى مشهد الازمة الغربية، ولكن في الواقع إنها الازمة التي تدخل هي الاخرى إلى أعماقهم".(١)

ودخول النثر العربي القديم إلى الرواية الغربية، جعل (مارسيل بروست) يفكر بكتابة ألف ليلة وليلة من جديد. كما تدين أوروبا في معرفتها بألف ليلة وليلة للمستشرق الفرنسي الشهير (إنتوان جالان) الذي أخذ منذ عام ١٧٠٤م في ترجمة الحكايات العربية إلى الفرنسية.(٢)

فلماذا إذن نستنكر فكرة أن تبدو الرواية العربية المعاصرة ذات امتداد مهم باتجاه جذورها الأولى ماثلة في أشكال القصص العربي القديم.

إنه بات في حكم الملح - إن لم يكن الحتمي - أن نبدو أكثر مرونة عند النظر في أمر التجديد الابداعي، القائم على تلمس خطوط التماس والتداخل الممكنة بين الاشكال الفنية المتقاربة أو المتباعدة، كل شكل بحسب قواعده التأصيلية النقدية القادرة بفعل التقادم الزمني الذي يعني بدوره نضوج الوعي النقدي، ونحن ننطلق بدعوتنا إلى هذه المرونة من درس يجمل ان نتعلمة جيدا من خلال دراستنا لتاريخ الادب. فلقد شهد هذا التاريخ ميلاد كثير من حركات الانزياح عن المجرى العام لشكل أدبي بعينه، وما يلبث هذا المولود أن يتطور وترتسم له بصمات واضحة، رغم الهجوم الذي ينصب عليه بغير هوادة من انصار المحافظة لكل قديم على قدمة، ولنا على ذلك أمثلة جلية في الموشحات والثورة على الطلل والشعر الحر. فأي شيء يمنع إذن وجود رواية أو - على التعميم - عمل قصصي يسعى باتجاه التأصيل، ويقوم على هضم أو تمثل ما يمكن تمثله من سمات القصص العربي القديم وخصائص الحكي في المعارف المختلفة، بالنظر إلى أن هذه الخصائص تتبئ بصد أو بغير قصد بظهور سمات الأدب القصصي دلالة عليه!؟.

---

(١) شوقي عبدالامير: "أزمة الغرب - الدين والادب والقطيعة، حوار ممع فيليب سوليرس"، **مجلة مواقف**، ع٣٧، ١٩٨٠، ص ١٠٩.

(٢) فردريش فون ديرلاين: **الحكاية الخرافية**، ط١، ترجمة: نبيلة ابراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الذين يؤرخون بدء الرواية العربية بظهور رواية (زينب) لهيكل، إنما يرجعون ظهور الرواية العربية إلى تأثيرات غربية صرفة، وهم من ناحية ثانية يتجاهلون آثاراً روائية، بل محاولات روائية كثيرة ظهرت في أدبنا العربي قبل ظهور زينب، وهذه المحاولات لا تخلو من جهد صادق رغم كل الهنات ونقاط الضعف التي تتميز بها، والمآخذ التي يمكن أن تؤخذ عليها.(١)

أما الدكتور عبدالرحمن ياغي فيؤكد "أن لكل تركيب اجتماعي معمار فني، وشكل عام من أشكال التعبير، ومضمون تتنفس فيه هموم الامة أفراداً وجماعات في حركتها الدائبة نحو الافاق التي تستشرفها في حياتها"(٢) وفي داخل هذا المعمار تتحقق شخصية كل مجتمع بملامحها وسماتها الخاصة بها التي تحمل طابعها الشخصي الخاص الممتزج بالطابع الجماعي العام، و لا ضير على الامة من إتخاذ معمار فني يستوعب تجربة مجتمع من المجتمات له تركيب متشابه مع المجتمع الاخذ عنه، فلكل أمة ملامحها وسماتها وطعم تعبيرها عن همومها وهموم مجتمعها داخل هذا المعمار، بحيث يتعلق الناس به لطعمه الذي يميزه عن سواه، ولا ضير على الأمة في داخل هذا المعمار من اتخاذ أدواتها القديمة ومواده الفنية وإعادة بنائها فنيا بحيث تحقق أهدافا فنية جديدة غير ما كانت تحققه في السابق، فلكل تركيب اجتماعي غايات غير التركيب السابق.

فالمجتمع حين يتناول مغامرات (حي بن يقظان) ويلونها بقيمه ومفاهيمه الفلسفية، قد يتناول هذه المواد في تركيبه الجديد ويعيد بناءها ويقيم معمارها الفني على وجه أخر يحقق هموم تركيبة الجديد!

وكذلك الشأن في مغامرات عنترة، و مغامرات سيف بن ذي يزن، و مغامرات بني هلال، و مغامرات الظاهر بيبرس، حيث يمكن اتخاذها في أشكال معمارية متنوعة تحقق ما يطمح إليه كل مجتمع حسب تركيبه وقيمه ومفاهيمه وموازينه.

وحين ترجمت مغامرات الف ليلة وليلة و حكايات السندباد البحري عام ١٧٠٤ تخاطفتها مجتمعات أوروبا، واستوحاها كتابهم الروائيون، وانعكست روحها في مغامرات (روبنصن كروزو) وفي رحلات (جاليفر) وغيرها.(٣)

وليس من شك في أن تركيب المجتمع العربي حتى القرن التاسع عشر كان امتدادا للتركيب الشبيه بالمجتمعات الاقطاعية، وكان لهذا التركيب معماره الروائي، يمثل هموم هذا

---

(١) جورج سالم: **المغامرة الروائية – دراسات في الرواية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٧٣، ص ١١.

(٢) عبدالرحمن ياغي: **الجهود الروائية من سليم البستاني الى نجيب محفوظ**، ط١ دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ١٦-١٧.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المجتمع، وقد امتد هذا المعمار رغم التحولات التي بدأت تمس هذا المجتمع. ومن هنا فقد مضى الفن الروائي في سباق يشق طريقين نحو غايته، الاولى: طريق يسلكه المعمار الذي يمثل التركيب القديم وامتداده، والثاني: طريق يسلكه المعمار الذي يمثل التركيب الجديد وانطلاقة.

وليس من وجوه المصادفة أن نجد مغامرات (روبنصن كروزو) التي راجت في أوروبا في أوائل القرن الثامن عشر تجد طريقها إلىالترجمة والرواج في أوائل القرن التاسع عشر في الشرق العربي، كما راجت في أوروبا مغامرات (الف ليلة وليلة) وحكايات (السندباد البحري) حين نقلت إلى اللغات الاوروبية في أوائل القرن الثامن عشر.(١)

وليس من قبل المصادفة أن تجيء مغامرات الفن الروائي العربي القديم فتتسرب الى منتصف القرن التاسع عشر وتتسلل إليه، وتلقى بعض الترحيب في صورة المقامات التي اتخذت الرداء التقليدي القديم لدى الشيخ ناصيف اليازجي، وإن يكن بالامكان استطلاع الوعي العربي ويقظة هذا الوعي داخل إطارها القديم! كما يمكن للقارئ المتنبه أن يرى في كتاب (الساق على الساق) لاحمد فارس الشدياق صورة لأربع مقامات عليها ملاح الاقصوصة الاجتماعية، ويلمح القارئ المتنبه كذلك حركة التطور في هذه الصورة، حيث يكتب المويلحي مقاماته (حديث عيسى بن هشام) كما يكتب صورة أخرى من هذا القبيل نُقصر عنها أو نقترب منها، علي مبارك في كتابه (علم الدين) كما يصنع شيئا شبيها بذلك رفاعة الطهطاوي في كتابه الذي ألفه عن رحلته إلى باريس باسم (تخليص الابرز في تلخيص باريز) ومن هذا الوادي ما كتبه حافظ ابراهيم بعنوان (ليالي سطيح)(٢)

ومضى التياران في سباق، وبدأ التياران في طريق السباق قريبين حين انطلقا من نقطة البداية، بل بدأ التيار القديم سريع العدو بادئ ذي بدء، لكنه لم يلبث أن بطأ من عدوه، وإذا بالتيار الحديث في فن الرواية الذي اتخذ المعمار الفني الاوروبي ينطلق في الشوط، وما كاد التحول في تركيب المجتمع العربي يتم حتى لم نعد نجد العناية الكبيرة بنتاج التيار القديم، وإذا بالفن الروائي الحديث يترعرع، وتقوم له مدارسه، ويصبح نصيبه من عناية الدارسين موفورا، وينحسر التيار التقليدي القديم ولا نجد له دوراً في حلبة السباق، بل يخلي الدرب للتيار الحديث الذي يمضي في الشوط، يعدو ويعدو حتى تتحقق شخصيته وتتحدد ملامحه وتتميز سماته، بل تتكون له مدارس واتجاهات، ويعكف عليه المنشئون والدارسون وتكاد أطياف التيار القديم أن تختفي لولا نبش الدارسين المتعمقين المحققين، و تتبعهم لمراحل التيار القديم، كما فعلوا حين تتبعوا فصول (علم الدين) لعلي مبارك، وفصول (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحي، وفصول (ليالي سطح)

---

(١) عبد الرحمن ياغي : **الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ**،سابق ص ١٨.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لحافظ ابراهيم، وفصول (ورقة الاس) و (لادسياس) و (شيطان بنتاؤور) لشوقي وفصول (ليالي الروح الحائر) لمحمد لطفي جمعة، وفصول (الوجديات) لفريد وجدي، وغيرها، لما كان يهدف إلى الصناعة اللغوية في حلقات من فن المقامة.(١)

ولا بد من الاشارة هنا إلى نقطة بالغة الاهمية في اعتقادنا، هي التي أعاقت هذه المحاولات الروائية أن تؤتي أكلها وتتحول إلى آثار روائية حقيقية، ونعني بها أسلوب النثر العربي الذي تحول منذ أواخر العصر العباسي إلى قوالب ميته، فقدت الحياة، وفقدت القدرة على خلق الحياة والتعبير عنها، ذلك بأننا نميز بين خطين قصصين بارزين متميزين في أدبنا القديم: الادب القصصي المكتوب باللغة الكلاسيكيةالمتكلفة، الذي أنشأه أعلام النثر في العصور المتأخرة (الهمذاني والحريري والمعري ومن نهج نهجهم) والادب القصصي الشعبي المكتوب بلغة لا تخلو من ضعف وركاكه، لكنه يحمل في الوقت نفسه طاقة خيالية وتعبيرين فتنت الناس قرونا طويلة (الف ليلة وليلة وسيرة عنترة والاميرة ذات الهمة وتغريبة بني هلال والزير سالم وغيرها). بيد أن الكُتّاب العرب الذين عالجوا الفن القصصي إنما كانو يستوحون الادب الكلاسيكي المكتوب بلغة دخل في روعهم أنها اللغة المثلى للكتابة(٢)

وفي معرض حديثه عن (حديث عيسى بن هشام) أشار جورج سالم أن حديث عيسى ابن هشام الذي بدأ للوهلة الاولى ضرباً من المقامات قد تجاوز في صميمه فن المقامة شكلا ومضمونا وسعى أن يكتب رواية حديثة، فقصر في ذلك من حيث الشكل والمضمون، ويبقى في كل الاحوال مُعْبراً عن مرحلة انتقالية، فهو يحاول أن يُعَبر عن محتمع عصري حديث بأسلوب لا يناسب ، ويرتكز على الخوارق في فن أدبي يرفض الخوارق، وكأني بالمويلحي قد أدرك ذلك، فقال في مقدمة كتابه: "فهذا الحديث – حديث عيسى بن هشام – وإن كان في نفسه موضوعا على نسق التخييل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال، لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ما عليه الناس من مختلف طبقاتهم من النقائض التي يتعين اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها .(٣)

ونستطيع بعد هذا أن نخلص إلى القول إ المويلحي في اثره هذا قد أعلن موت المقامة القديمه وأرهص بولادة فن الرواية الذي يستقي أحداثه وأشخاصه من المجتمع، وهو في هذا كله لا يعدو أن يكون محاولة، محاولة تتأرجح بين النجاح والاخفاق، ولكنه تَحُرر الروائي الحديث

---

(١) عبدالرحمن ياغي: الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، سابق، ص٢٠.

(٢) جورج سالم: **المغامرة الروائية – دراسات في الرواية العربية** ط١، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق ١٩٧٣، ص ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من أسر القديم وأسلوبه، لتتفتح رؤيته على المجتمع الذي يعيش فيه، وفي هذه النطقة تكمن قيمةهذه الرواية.(١)

أما الدكتور علي الراعي فيؤكد أن حديث عيسى بن هشام رواية فكاهية من النوع الذي يستخدم أرقى أنواع الفكاهة للوصول إلى غرضه، "إنه مثل طيب من أمثلة كوميديا النقد الاجتماعي والصيغة الفنية التي يستعملها لنقد المجتمع، تربطه برواية أخرى عالمية الشهرة، لعلها أعظم ما استخدم هذه الصيغة الفنية بالذات من روايات، تلك هي (دون كيشوت)(٢)

ويشير الدكتور علي الراعي إلى أنه في الوقت الذي لا سبيل فيه الى إنكار أن (حديث عيسى بن هشام) ينبع من فن المقامة، ويستند علىهذا الفن كثيرا، فان الباحث المدقق يرى في هذا الكتاب صراعا ملحوظا بين فن المقامة وفن الرواية، فالمقامة تغلب على الكتاب في أوائل الفصول، ثم لا يلبث ما في الفصل من قصة أن يتغلب على المقامة، فيصبح الدفع في اتجاه الرواية أوضح، وأحيانا يكون هذا الدفع من القوة بحيث يحطم السجع، ويخرج من إسارة إلى طلاقة النثر الحر.(٣)

إن محاولة محمد المويلحي الروائية في (حديث عيسى بن هشام) التي ظهرت مع بدايات هذا القرن، تشكل مثالا ومتكئا لرد الرواية العربية إلى اصول تراثية، فهي تستفيد إلى اقصى الحدود من شكل المقامة العربية، وتمثل محاولة انتقالية من المقامة إلى الرواية، لتطرح من خلالها القضايا الاكثر إلحاحاً والاكثر التصاقاً بالواقع واللحظة التاريخية.(٤)

لاحظ شوقي ضيف على مقامة اليازجي أنها تقليد دقيق لمقامة الحريري، فهي تطابقها في جميع الوجوه. تطابقها في صورة الراوي والبطل، وتطابقها في أن البطل أديب متسول، وتطابقها في أساليب تنكره وخصوماته مع ابنته وغلامه وما يكون هناك من قاض ينظر في الخصومات، وتطابقها في الصياغة، فهي تدور بين السجع والشعر، وإن كنا نلاحظ أن الحريري يتفوق في الطرفين جميعا، فسجعه أخف وشعره أرق.(٥)

ويشير إبراهيم السعافين إلى إن(مجمع البحرين) لليازجي، و (الساق على الساق) للشدياق قد مهدا السبيل أمام الاجيال القادمة لتجد وسيلة التعبير المناسبة لكتابة الرواية يقول "ولا ندّعي

---

(١) جورج سالم: **المغامرة الروائية – دراسات في الرواية العربية**، سابق ، ص ١٥-١٦.

(٢) علي الراعي: **دراسات في الرواية المصرية**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص ١٢.

(٣) علي الراعي: **دراسات في الرواية المصرية**، سابق، ص ١٩-٢٠.

(٤) فاروق وادي: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ دائرة الاعلام والثقافة.م.ت.ف، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٤.

(٥) شوقي ضيف: – **المقامة**، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢م، ص ٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غريبا حين نزعم أن (سليم البستاني) رائد الرواية العربية في بلاد الشام، قد اطلع على هذين الكتابين وأفاد منهما، فقد ناصره والده بطرس البستاني وناصيف اليازجي وابنه إبراهيم ضد احمد فارس الشدياق الذي وجه إلى مجلة الجنان سهام نقده اللاذع".(١)

وعلى الرغم من الهدف الاساسي الذي أراد اليازجي أن يحققه في (مجمع البحرين) فإنه يمكننا أن نجد رابطة عام تربط بين أجزاء الكتاب، تقربه من الشكل الروائي، "فقد استخدم المؤلف شخصيات بعينها، تتكرر في مقاماته الستين كافة، فالراوي هو سهيل ابن عباد، وأما بطل المقامات فهو ميمون بن خزام، يشاركه في حيله وأعماله كل من ابنته ليلى وغلامه رجب"(٢)

وإذا كان اليازجي قد اتخذ من مقامات مجمع البحرين شكل المقامة القديمة، وبالغ في عنايته بالغريب والسجع، فإن معاصره الشدياق قد سار بالمقامة إلى مدى أرحب وأوثق صلة بالفن القصصي والروائي، وقد كان كتابه (الساق على الساق) صورة لتأثره بالمقامة في الادب العربي القديم، ولافادته من الثقافة الغربية، فهو يتأثر بالهمذاني والحريري وغيرهما في بناء المقامة، ولكنه لا يلتزم شكل المقامة التزاما تاما، فقد اختار الشدياق في مؤلفه شكلا روائيا، يجمع في جزئياته بين المقامة والمقالة.(٣)

والشدياق كما يرى بعض النقاد "اكبر موهبة قصصية اهدرت في مطلع نهضتنا الادبية، فقد دل كتابه (الساق على الساق) على أن عقليته القصصية ناضجة إلى حد كبير، وإن لم يستغلها في هذا الفن، وكتابه هذا هو ترجمة لحياته، كتبت بأسلوب قصصي فني طريف وفي بعض الفصول يرتفع النبض القصصي إلى منزلة الاثار العالمية"(٤) ولعل الشدياق كان يستطيع أن يكتب الرواية بطريقة قريبة من الرواية الحديثة بشروطها النقدية المتعارف عليها، فيكون بذلك البداية الموفقة لهذا اللون من أدبنا.(٥)

أما جمال الغيطاني فقد ناقش هذه القضية مشيراً إلى أن ميلاد الرواية العربية الحديثة جاء متأثرا بالرواية كما عرفها الادب العالمي، خاصة الشكل الذي عرفت به الرواية في الأدب الغربي خلال القرن التاسع عشر، وظلت الاشكال الدرامية كما عرفها العرب مصدر التأثير الاول على معظم المبدعين منذ الدراما الاغريقية واليونانية والاساطير والقصص القديمة حتى تيارات الرواية الحديثة في فرنسا، والتي عرفت في النصف الثاني من هذا القرن. يقول الغيطاني: "من خلال قراءتي لبعض الانتاج الروائي العربي لاحظت أنه يدور في فلك الشكل الروائي الذي

---

(١) ابراهيم السعافين: – **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام**، سابق، ص ٤٧.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص٣١.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ٣٦.

(٤) محمد يوسف نجم: **القصة في الادب العربي الحديث**، ط٣، دار الثقافة، بيروت٣، ١٩٦٦م، ص ٢١٥.

(٥) ابراهيم السعافين: **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام**، سابق، ص ٣٩–٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وجدت به الرواية في العالم الغربي، بل إن بعض الكتاب تأثروا باتجاهات معينة في الادب العربي، وحاولوا نقلها إلى تجربتهم الروائية، ومنذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي"(١)

وقد أشار الغيطاني إلى الأسباب التي دفعته إلى البحث عن أشكال فينة للرواية تستمد عناصرها من التراث، واهمها:- إحساسه القوي بالزمن. هذه القوة التي لاراد لها. الزمن في صيرورته المخفية واستمراريته وسيولته التي لا تتجمد، فكان إحساسه بالزمن هو أساس مفهومه للتاريخ، التاريخ بالنسبة له هو الزمن "ليس مفهومي للتاريخ أنه عصر معين، محدد بعلاقات رمزية وضعها الانسان، أقصد السنوات والشهور والدقائق والثواني، هذه اللحظة التي أتحدث فيها الان ولّت إلى غير رجعة، هل هناك فرق بين هذه اللحظة، وبين اللحظة التي هزم فيها السلطان الغوري في (مرج دابق) أمام جيوش العثمانيين، أو اللحظة التي وقف فيها القائد العباسي (الموفق) على اطلال عاصمة دولة الزنج في البصرة، أو اللحظة التي اختفى فيه "الحاكم بأمر الله".(٢)

ونضيف إلى ما سبق اهتمامه المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ، ونشأته في منطقة القاهرة القديمة المزدحمة بالمساجد والاسبلة والبيوت القديمة، وعلاقات الناس التي لا تزال في جوهرها تمت إلى زمن آفل.

ويشير الغيطاني إلى انه بالرغم من التأثير الطاغي للتيار الغربي في التأثير على شكل الروايةالعربية، فإن العديد من الكتاب والمبدعين كان يشغلهم الاتجاه إلى التراث الرسمي والتراث الشفاهي والتراث المدون والتراث الشعبي، وكان لهذا تأثيره المباشر وغير المباشر.

ومع ذلك يصرح الغيطاني قائلا: "... لا يمكنني أن اعتبر نفسي متعسفا عندما أقول: إن معظم هذه المحاولات ظلت محددة، حتى تلك المحاولات التي قام بها بعض الكتاب لاعادة صياغة بعض الملاحم القديمة مثل (على الزيبق) أو ملحمة (عنترة بن شداد)"(٣)

لقد حاول البعض إخضاع هذه الملاحم القديمة ذات الخصوصية المتفردة في طرق القص وأسلوب الحكي، وتصوير الشخصيات، إلى إطار الشكل الروائي العربي، لم تجد محاولة متكاملة لعدة أسباب: ربما لأن ميلاد شكل فني خاص يستند إلى تراث علمي يقتضي وعياً بالذات القومية

---

(١) محمد براده واخرون: **الرواية العربية واقع وآفاق** ط١، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨١م، ص ٢٣٥-٣٢٦.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٣٢٦.

(٣) جمال الغيطاني: "التراث والابداع الروائي"، سابق، ص ١٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولموروثها الخاص، وربما لصعوبة مصادر هذا التراث وصعوبة تمثله، وهيمنه الاشكال الثقافية الغربية.(١)

إلا ان الغيطاني يشير إلى أنه خلال ربع القرن الاخير يمكن القول إن الوعي بامكانيات هذا التراث قد عمق واتسع، وبدأت محاولات ناضجة وفريدة في مجال الرواية والمسرح والشعر، تستهدف استلهامه، وخلق اشكال فنية جديدة من وحيه، وبعضها اندمج فيه بهدف فهم الواقع المعاصر من خلال بعد تراثي أعمق، يقول الغيطاني: "ذات يوم قرأت لباحث أدبي بحثاً مطولاً يتساءل فيه، هل عرف العرب الفن الروائي؟ وإنني أعجب من ترديد هذا السؤال. أو مجرد التفكيرفيه، فكيف لامة لديها (ألف ليلة وليلة) يمكن لأحد أبنائها أن يتساءل سؤالاً كهذا؟ أم أن اكتشاف تراثنا لا بد أن يتم من خلال الغرب حتى ندركه وننطلق منه؟"(٢)

وقد قال الغيطاني فيما يخص الرواية والتراث: "ففي حدود ما قرأت ، فانني أعتبر تجربة الكاتب التونسي عز الدين المدني، والكاتب الفلسطيني إميل حبيبي من أنضج ما تمّ حتى الان في مجال الرواية لخلق أشكال فنية متميزة تستمد عناصرها من التراث العربي"(٣)

أما فاروق خورشيد فقد أصر على أن الفن الروائي العربي ليس جديداً على الاطلاق بالنسبة للعرب، ولم يكن من بين الفنون التي استعارها العرب المحدثون تماما من الغرب في بداية نهضتهم الثقافية المعاصرة في أواسط القرن التاسع عشر عبر حركة الترجمة، وقد حاول أن يعضد ادلته على هذا تعضيدا حماسياً ولكنه ليس يقينيا، بأن قدم نموذجا يتمثل في قصة "(مضاض) وهي من كتاب (التيجان) لوهب بن منبه، وهو نموذج يقوم على (موتيفه) تعتبر عالمية ، إذ هي شبيهه، (بالموتيفية) التي قام عليها عمل شكسبير في (روميو وجوليت)، وبرناردين دي سانت بيير في (بول وفرجيني)"(٤)

ويشير فاروق خورشيد إلى أننا لا ننكر اننا عرفنا من الغرب ألواناً من الانتاج القصصي ساعدتنا على الطور الحضاري، ولكننا ننكر ان كتابنا حين كتبوا القصة انفصلو عن تراثهم الذي تعلموه وعاشوا عليه من طفولتهم، ثم أطلقوا عليه في رجولتهم وكهولتهم حين أنتجوا القصة، وما محاولات فريد أبو حديد في (عنترة)، ومحاولات طه حسين في (أحلام شهرزاد)، ومحاولات توفيق الحكيم في (شهرزاد والسلطان الحائر) و (أهل الكهف)، ومحاولات غيرهم في كل حقبة

---

(١) جمال الغيطاني: "التراث والابداع الروائي" ، سابق، ص ١٠٠.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٠٠.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ١٠٣.

(٤) فاروق خورشيد: **في الرواية العربية – عصر التجميع**، ط٢ الشروق، القاهرة، ١٩٧٥م، ص١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من أحقاب نهضتنا المعاصرة إلا دليل على الانتماء الوجداني والفني للقصص العربي عند كُتّاب اليوم.(١)

وهكذا فنحن لا نهدف إلى إنكار تأثر الرواية العربية الحديثة بالرواية الغربية، وفي الوقت نفسه لا نود أن ننفي الصلة بين نشأة الرواية العربية الحديثة، وبين تراثنا القصصي والروائي، فالادب لا ينشأ في فراغ، والفنون الادبية لا يمكن تقبلها دون جذور تربطها بواقع المجتمع ونفسيات أفراده، يقال إن في التراث العربي الكثير من الاساطير والحكايات والقصص التي تصلح أن تكون جذوراً للقصة العربية بما فيها الرّواية ، ولكن الرواية العربية لم تطلع من هذا الوسط، بل من وسط اغترابي أوروبي، لذا فان المنهج النقدي الذي يصلح لها، هو المنهج الغربي.

حسنا، لو فرضنا هذا ، كان في الشكل، ولكن هل التجربة داخل هذا الشكل هي أيضا مستوردة من الغرب؟ هل يمكن أن يكون هذا، ومع ذلك تكون رواية عربية؟ ثم ألا يفرض الفكر والتجربة الروائية شكلا ومضمونا بصيغتها العربية اقترابا من اللغة والتركيب البنيوي للاسلوبية أو العقلية العربية المنتجة؟!.

ولست في الحقيقة أدري سر التحامل على مسلّمة علمية، إلا إذا كانت المسألة أننا ما زلنا نعيش عقدة النقص التي ولدها انفتاحنا الحضاري المفاجئ مع الغرب، بعد عصور طويلة من التخلف والعزلة. إن خلاصنا من هذه العقدة لا يأتي إلا بالربط الجاد الدارس بين ما أخذنا من الغرب، وبين ما كان لدينا أصيلا وعميقاً، وليست هذه دعوة متحمسة، ولكنها – وبالذات في مجال الانتاج الادبي – دعوة ضرورية وهامة، فمن لا أمس له لا غد له، وإذا كان ميخائيل نعيمة قد صرح في مطلع الحركة الثقافية المعاصرة (فلنترجم) فإنني أصرح الان (فلنقرأ تراثنا). ففي التراث تجد الامة خصوصيتها، وتتحدد أهم سماتها الشخصية، به تتحصن الامة من الذوبان في الاخر، وبوعيها له وقدرتها على الابداع تستطيع أن تستفيد من تجارب الاخرين دون ان تفقد هويتها. والامة عندما تفقد الصلة بتراثها، تصبح كالشخص الذي يفقد ذاكرته، أو أنها كالوليد غير الشرعي لا يعرف الطمأنينة أو الاستقرار، يعيش في قلق وتوتر دائمين، لانه يفتقر إلى ما يثبت ذاته ويؤكدها. ولا تتأتي هذه القوة، ولن تعود الذاكرة الحضارية إلا بالنظرة الموضوعية للتراث بتأسيس منهج جديد يتناول هذا التراث في ضوء منجزات العصر، وأن يحاول الربط بين متغيرات النظر إلى التراث، والنظر إلى المجتمع ربطاً جديداً عميقاً ومحكوماً برؤية موضوعية لحركة التاريخ، ومن هنا تنتقل نظرتنا السكونية الى التراث لتحل محلها نظرة ديناميكية.

---

(١) فاروق خورشيد: **في الرواية العربية – عصر التجميع**، سابق، ص ٢٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

*** الرواية ومفهوم التواصل مع الزمن.**

يشكل الوعي بالزمن قضيةاساسية. يقول جبرا إبراهيم جبرا: "الزمن أمر أساسي في الادب.. وفي الواقع فإن الاحساس بالزمن قضية تخصني، أو أنا شديد الاحساس بها، ولا بد أنني تأثرت بمن سبقوني، لان هذا الامر جزء من وعي حضاري قديم"(١)

إن مفهوم الزمن لدى العرب مختلف عما هو عند اليونان القدماء، فالزمن في مفهوم العرب زمن دائري، بمعنى أنهم يعالجونه، ليس على أنه مجرد لحظات متتابعة، وإنما هو تركيب دائري، فهم على سبيل المثال ما يزالون يحيون ما حدث للحسين بن علي في كربلاء، رغم مرور أكثر من ألف عام على حدوثه، أما مفهوم الزمن لدى اليونان فهو أفقي عمودي.

أما المفهوم المعاصر للزمن فهو أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب، أي الازمنة المتداخلة والمتشابكة، فعنصر الزمن في (ألف ليلة وليلة) مثلاً يتكون من داوائر زمنية متداخلة تحتوي الواحدة الاخرى وتؤثر فيها.

يتشكل الزمن الثقافي من تراكم نصوص في التاريخ بناء علىالعلاقة التي يقيمها هذا الزمن مع الزمن الواقعي، وتتحقق من خلال هذا التراكم التسلسلي بنيات نصية تصبح مركزية وجامعة، قادرة على استيعاب البنيات النصية المنتجة في حقبتها، وعلى توجهها، وتتسرب بذلك إلى الواقع فاعلة فيه إلى الدرجة التي تصبح جزءاً من مكوناته وخصوصياته، وطبقا لهذا التصور "تقيس الزمن الواقعي بالسنوات والاحداث الكبرى التي تفرض على المجتمع مسارات جديدة، ونقيس الزمن الثقافي بتبلور بنيات ثقافية (نصية) جديدة وقدرتها على "التفاعل" و "الفعل" في الواقع.(٢)

وفي الزمن يقول الدكتور عبدالرحمن ياغي: "الزمان نسيج، بل شرايين وأوردة وعروق... بحيث تشهد زمنين... زمن تاريخي واقف كالرصد، يتابع نبض الزمن الاخر الذي تحول إلى زمن اجتماعي له ايقاع الحياة، وايقاع الفن.."(٣)

إن ما يشغل بال الروائي – ونحن هنا نريد أن نركز على الروائي – أكثر من غيره هو الخطوط البنيوية التركيبية، لانه لا يريد أن يقول شيئا معينا فقط، وإنما يريد أن يحدد كيف يقول فهو، يريد أن يركب شخصية ما، أو حدثا في نسق معين، يجعل للرواية قيمة فنية إضافية تتجاوز الوصف أو الاخبار، وهو أيضا يريد أن يجعل الكلمة وسيلة لتصوير الزمن بامتداداته وأعماقه، وليس فقط للتاريخ او التسجيل، وهو أيضا يريد أن يستعمل الكلمة مُعَبراً بها عن الزمن، بحيث

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا: "الحداثة في الشعر"، **مجلة فصول**، ع٢، ١٩٨٢، ص ١٠٣-١٠٤.

(٢) سعيد يقطين: **الرواية والتراث السردي**، سابق، ص ١٢٨.

(٣) عبدالرحمن ياغي: **مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته** ط٢ عمان، ١٩٨٧م، ص ٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يوحي للقارئ بأنه يَعْبرُ معه مساحات زمنية لها امتدادات وأعماق، دون أن يقول له أنه يروي قصة تاريخية، أو يسجل أحداثاً معينة.(١)

إن الرواية التي ينحني متنها للمعارف الجغرافية والتاريخية والسياسية والقومية فتمتطيه تلك المعارف، وتلوي يده حتى يزخرف تلك المعارف ويزينها ويجلب لها النظرية الادبية بقول يكشف عن استعراض العضلات البلاغية والبيانية والبديعية، ويضع كل تلك المساحيق على وجه الرواية وملامحها دون أن يقيم علاقات جدلية يتجاوز فيها المألوف إلى ما هو أبعد وأعمق وأحلى مذاقا وأجمل تشكيلا. فرق كبير بين أن تقول الرواية ما يقوله التاريخ، وبين أن يعيد صياغة المعرفة التاريخية، فيمتد بها إلى ابعد وإلى أجمل، وإلى أعمق، ويحولها إلى فن. فرق بين ما فعله جورجي زيدان في التاريخ فشوقّه وزخرفة وشكله في روايات تفضح مستواه الفني، وبين ما فعله نجيب محفوظ وإميل حبيبي وجمال الغيطاني وغيرهم، حين جعلوا المادة التاريخية في اشتعال الفن الروائي تمنحه طعماً جديداً ومعنى جديداً وقيمة حياه جديدة.(٢)

إن العلاقة بين الرواية والتراث لا مجرد علاقة ساكنة، بل علاقة مولدة، فاعلية ابداعية، تجلو ما هو حي في التراث، وتوفر شكلاً جديدا للرواية، وأداة فحص فاعلة للحاضر أولاً وللماضي ثانياً. إن التراث السردي العربي يتحول إلى علاقة وظيفية في النص الروائي، علاقة تعمل على القلب والتغيير والازدواج في البنية السردية، إن الشكل التراثي لا يعاد إنتاجه، ولا يستنسخ، ولا يُصنم، ولا يلتزم بعناصره، ولا يصبح وسطاً لتمرير حكمة أو موعظة من خلاله، ولا يبقى مجرد استطراد في النص يقوم بوظيفة إضاءة النص تاريخياً ودلالياً، وهكذا يتحول التراث إلى عامل ملهم ومحرك لتفكير جديد بالواقع الراهن، إنه يضئ الحاضر، ويضئ الماضي، ويكون وسيلة لتأمل الراهن وتأمل نفسه.(٣)

إن علاقة المبدع بالتراث لا تعني استنساخ التجربة السردية التراثية، ولكنها تعني ممارسة التفاعل الايجابي بهدف خلق شكل جديد، يظهر على صعيد بنية الجملة وتركيبها، كما يبرز على صعيد المواد المعجمية المتصلة اتصالاً وثيقاً بالعنصر الذي يتعلق به، ورغم كون هذه الظاهرة يُمكن ان تثير جدلا بين الدارسين والباحثين، وتباينا في وجهات النظر، فإنها تستدعي الانتباه من لدننا بصفتها تمثل أقصى درجة التعلق النصي في تجربة الروائيين الفلسطينيين، كلّ وفق تصوره للتراث، وممارسته التفاعل معه، وسنعرض لهذا الموضوع في الفصول القادمة.

---

(١) عيسى ابو شمسية: **بنية النص الروائي بين التراث والمعاصرة – دراسة تطبيقية لرواية "الغرف الاخرى" لجبرا ابراهيم جبرا**، مؤتمر النقد الثالث، جامعة اليرموك الاردن، ١٩٨٩م.

(٢) عبدالرحمن ياغي: "الرواية ووحدة الثقافة"، **مجلة الاقلام**، ع٨، ١٩٨٣م.

(٣) فخري صالح: "الرواية العربية والتراث"، **مجلة الناقد** ع ١٦، س٢، ١٩٨٩م، ص ٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالرواية يجب ان تذهب إلى أبعد من الظواهر، وإلى أعمق من السطوح، من حيث أنها لا قيمة لها إلا إذا اتخذت لنفسها موقعا تمترس فيه إلى جانب قضايا الشعوب، ومن حيث أنها جميعا ثمرة لزاوية رؤية جديدة واعية تمضي إلى جذور التجارب، وحركة السير التاريخية، تحللها وتعلل اتجاهها، وتربط الاسباب والعلل بالمسببات والظروف الموضوعية، من حيث أنها جميعا تمضي إلى الامام وتنظر إلى مستقبل الايام، وتختزن الواقع إلى الجذور، لتثبت أقدامها في مسيرتها، ولعل هذا كله يؤكد حرصها على منهج علمي ونظرة فكرية اجتماعية ثورية تؤمن بالتغيير إلى الافضل والانبل والاعدل، ولذلك لا بد أن ننظر إلى الرواية في مسألة التراث من خلال الزمان والمكان والانسان واللغة.

*** التراث وتطور الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.**

يلاحظ عدد متزايد من النقاد العرب أن الرواية العربية شهدت خلال العقدين الاخيرين تحولات واضحة في أساليب السرد، أثرت في إظهار بنية جديدة للرواية العربية(١) ويمكن رؤية هذا الامر من أكثر من زاوية، المهم هنا هو التأكيد بأن تحولات الشكل تستند إلى المركب التاريخي والاجتماعي والنفسي والذهني(٢) في علاقات مكوناته الحية وجدلها، وعلاقات الانتاج المتبادلة بينها.

إن كثيراً من الروائيين العرب المعاصرين الذين أدركوا أهمية الموروث القصصي العربي قد أخذوا يتنبهون الى الامكانيات الهائلة التي يمكن أن يهتم بها مثل هذا الموروث القصصي، "وخاصة في مجال البنية والشكل، لهذا يلاحظ المرء صدور عدد متزايد من الروايات العربية التي أفادت من حكايات ألف ليلة وليلة والقصص والاخبار والسير الشعبية".(٣)

ولأن الرواية العربية الفلسطينية الحديثة جزء لا يتجزأ من الرواية العربية، سنقتصر في عرض قضية تطور الروايةالعربية الفلسطينية الحديثة وصلتها بقضيةالتراث من عام ١٩٦٧ إلى ١٩٩٣م. وذلك لاعتقادنا أن الرواية العربية على وجه العموم والرواية الفلسطينية على الخصوص قد نضجت فنياً بعد عام ١٩٦٧م.

أخذت الرواية العربية الفلسطينية بعد كارثة جزيران تتشكل تشكيلا لافتا، وأصبح إنسانها على وعي جديد، وأصبحت قضاياها تشتغل لخصوصية المرحلة الجديدة، ففي الزمن الذي يشهد

---

(١) شجاع العاني: "أساليب السرد والبناء في الرواية العربية الحديثة"، **مجلة الاقلام**،ع٤، ١٩٨٤م، ص ٣٦.

(٢) ميشيل زيراف: "الرواية والمجتمع"، **مجلة الاداب الاجنبية**، ع٤، ١٩٧٥م، ص ١٨.

(٣) عيسى ابو شمسية: **بنية النص الروائي بين التراث والمعاصرة**، سابق ص ٣-٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التحولات، تكثر الاسئلة وتتلاحق، وتستيقظ الرغبة إلى مزيد من الالتفات للواقع، ورصد حركته المتغيرة بحثا عن آفاق هذه التحولات.

إن الرواية العربية الفلسطينية بعد هزيمة ١٩٦٧م، تسعى إلى تقديم خطاب جديد يقوم على تقنية جديدة في الكتابة، ليست على وفاق مع الكتابة الروائية قبل عام ١٩٦٧م، وإنها تسعى لتقديم وعي جديد تجاه الواقع الذي أدى إلى الهزيمة.

ان اكتشاف الرواية لنفسها بعد الهزيمة وسط حصار نفسي تاريخي لا تنكفئ ولا تسقط، وإنما تحاول أن تتجاوز وتصنع لغة روائية جديدة، وضمن وعي الهزيمة أخذت الرواية العربية تكتشف هذا الواقع الذي يكتنفها، ولهذا فإنها في بحثها عن أفقها في المعاناة والتجربة تحاول أن تنسج بنيتها من أفق متقدم على رؤيتها السابقة قبل الهزيمة والمفتقرة إلى فهم الواقع داخل حركته التاريخية وضمن دائرة الصراع العسكري والسياسي بين الجماهير العربية من جهة والصهيونية والرجعية العربية من جهة اخرى.

وهكذا فان الانتاج الروائي لمعظم الروائيين العرب الذين كتبوا عن الهزيمة أو أرخوا للفترة السابقة للهزيمة ينطلق من وعيهم الجديد بعد الهزيمة "فالرواية العربية الجديدة – خصوصا إنتاج إميل حبيبي وغسان كنفاني – تقدم رؤية جديدة بالغة الاهمية والدلالات على مستوى الرواية العربية، فهي توسع الدائرة لتصل إلى التقاط لحظة الانغراس الجماهيري في الوسط الجماهيري بكل مأساويتها وفرصها، وهذه المسافة لعبت دورا بارزا في تطور الرواية العربية على المستوى التشكيلي حيث استطاعت أن تلتقط أكثر العلاقات تعقيداً وتشابكاً، وإحالتها إلى مسار فني ضمن رؤية فكرية محددة"(١)

لا نود أن ندخل في تفصيلات تطور الرواية العربية الفلسطينية تاريخياً، فقد أولى الدكتور أحمد أبو مطر هذا الموضوع بحثا وتفصيلا في دراسته الموسومة (الرواية في الادب الفلسطيني) ولكننا سنركز على صلة الرواية الفلطسنية بالتراث عبر تطورها.

---

(١) الياس خوري: **تجربة البحث عن أفق**، منشورات مركز الابحاث، م.ت.ف، بيروت ١٩٧٤م، ص ٤٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لعل المؤشرات المختلفة التي تعرض لها الادب بعامة والرواية بخاصة، قد أثرت في أدباء فلسطين تماما، كما أثرت في غيرهم من أدباء الاقطار العربية الاخرى، فإذا كانت العوامل المختلفة التي أثرت في الادب بعامة، تتمثل في رافدين أساسين، هما: التراث العربي القديم – الصورة التي كان عليها آنذاك جزء منه. والأدب العربي بصورّة ومذاهبه واتجاهاته المختلفة، فإن هذه العوامل قد ظهرت أثارها في الادب في فلسطين، بل ظهرت أثارها في الرواية بخاصة مثلما ظهرت في الرواية في الاقطار العربية الاخرى.(١)

لقد كان من أثار النهضة الثقافية التي شهدتها فلسطين في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر أن زاد الاقبال على الحكاية الشعبية، وكان ذلك نتيجة حتمية لتراجع الخرافة، والاسطورة، ومع أنه يصعب ايجاد حد فاصل بين تراجع الاسطورة وظهور الحكاية الشعبية، إلا أنه يبدو منطقيا أن الحكاية الشعبية، بدأت تأخذ حجماً حقيقياً ودورا رياديا مع انقشاع الغشاوة التي سببها الحكم العثماني للبلاد، ومع ظهور نوع من الوعي السياسي لدى الناس الذي أخذوا يضيقون ذرعا بأستبداد السلطان العثماني وظلمة، وكما يقول جميل السلحوت فان الحكاية الشعبية "ركزت على حياة الانسان مباشرة حيث أنها سبرت غور الانسان الشعبي بكل طبقاته، وأظهرت مختلف مراحل الصراع الطبقي بين أفراد الشعب الواحد، حيث أننا نجد بعض الحكايات التي نفذت إلى حياة الحكام والمتسلطين وركزت على جوانب فيهم في محاولة لتثوير الشعب".(٢)

ومهما يكن من أمر فإن انتشار الحكاية الشعبية في الريف الفلسطيني كان في اعتقادي بداية الرواية غير المكتوبة ومجهولة الهوية. فالحكاية الشعبية كانت تحكي نثراً، إما على السنة محترفين من رجال القرية أو على ألسنة أفراد الاسرة الواحدة من رجال ونساء. أما المحترفين فكانوا يحكون حكايتهم من الدواوين أو على بيادر السمر أو على البسطات الواسعة امام البيوت حيث يجتمع رجال العائلة وربما العجائز، وفي كثير من الاحيان تجلس النساء وراء الباب ليسمعن الحكاية، و هكذا يستمر الرواي ويحكي حكايته المتشابكة منذ الغروب وحتى ساعة متأخرة من الليل.

تلك الحكايات الشعبية لها مقومات الرواية غير المكتوبة، فهي في طول فترة القص تسمح للرواي أن يعمق شخصية بطله الاساسية وكذلك شخصية الخصم وربما شخصيات أخرى لها دور كبير في الرواية، ثم إن بعض الحكايات الشعبية تلك، تتناول احداثاً كثيرةً مؤثرة، وفي كثير

---

(١) ابراهيم السعافين: **نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام ١٩٤٨م**، ط١ دار الفكر للنشر والتوزيع عمان، الاردن، ١٩٨٥م، ص ٦-٧.

(٢) جميل السلحوت: **الحكاية الشعبية: أصلها ومنشأها ومناهج دراستها**، المهرجان الاول للادب الفلسطيني في الارض المحتلة، القدس، دائرة الكتاب، ١٩٨١م، ص ٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الاحيان تكون تلك الاحداث مترابطة مع بعضها البعض، إلى جانب كل ذلك فلا بد من تلك اللحظة حيث تتشابك الاحداث وتتصاعد عندما تصل الحكاية إلى قمة الحدث (Climax) ثم يأتي ذلك التتابع الذي يقود إلى الخاتمة وانتصار البطل أو موته.

إن سوق الادب الشعبي كان رائجاً في ما قبل النهضة، اذ يذكر المؤرخون والباحثون أن الناس لم يكونوا يعرفون من أشكال التعبير الادبي، غير الادب الشعبي، وخاصة السير الشعبية التي كانت زادا للاميين وأشباه الاميين، فالهلالية وسيرة عنترة، وغيرها كانت زاداً فنياً اساسيا لجماهير الشعب، ألفوه وامتزج بعواطفهم وأفكارهم، يقول الشيخ إبراهيم الدباغ المولود في يافا سنة ١٨٨٨م "وقد قرأت وأنا صغير قصة (عنتر) ثلاث مرات لجدي السيد عبدالقادر الدباغ رحمه الله، وقرأت (الظاهر بيبرس) و (الف ليلة وليلة) لجدي المرحوم سعيد الشرقاوي، فمررت بأعاجيبها وأكاذيبها، وآمنت بخرافاتها، وأساطيرها، ولم أجد بعدها في عجائب الدنيا شيئا يذكر"(١)

ومع ايماننا بأن الرواية العربيةالفلسطينية في مراحلها الاولى قد تأثرت بالقصص الشعبي الفلسطيني والتراث القصصي القديم إلى جانب الثقافة المتمثلة في الصحف والمجلات التي ظهرت في لبنان ومصر خلال الربع الاخير من القرن التاسع عشر، والاتصال بالثقافة الانجليزية والفرنسية والروسية بواسطة المدارس التبشيرية التي كانت منتشرة في فلسطين في منتصف القرن التاسع عشر، فإن هذا لا يلغي حقيقة أن الاعمال الروائية الفلسطينية قبل ١٩٤٨، عجزت عن أن تشكل إرثا وجذرا تتنامى منها المحاولات الروائية الفلسطينية في السنوات اللاحقة، وتمثل امتداداً طبيعيا لها، "فهي لم تشكل بدايات للرواية الفلسطينية، ولم تتجاوز كونها مجرد محاولات لم تنضج استبقت البداية الحقيقية.(٢)

أما من الناحية الفنية، فقد كانت تلك الفترةالسابقة فترة نضوج ملموس في الشكل والمضمون اضافة لما نلمسه من ابتعاد عن التقليد، ولعلنا نلمس النضج الفني في ما أعتبره أول عمل روائي جدي (بمفهومنا الحالي عن الرواية) في تاريخ الرواية الفلسطينية. أعني بهذا العمل (مذكرات دجاجة) لكاتبنا الكبير اسحق موسى الحسيني، التي صدرت عام ١٩٤٣م في سلسلة (إقرأ) مشفوعة بمقدمة للدكتور طه حسين.

إن مذكرات دجاجة مبنية على اسلوب أدبي قديم وهوما يطلق عليه مصطلح (Allegory) ومن خلال هذا الاسلوب يمكن للاديب أن يعطي الحيوانات، أو الافكار المجردة قدرة التشخيص (Personification) وضمن هذا الاسلوب تتصرف الحيوانات أو الافكار المجردة كما يتصرف البشر، ولعل أبسط الامثلة علىهذه الطريقة الادبية كتاب (كليلة ودمنة)، و

---

(١) ناصر الدين الاسد: **محاضرات عن خليل بيدس**، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٧٥٦.

(٢) فاروق وادي: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، سابق، ص ٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(حكايات أيسوب) حيث تقوم الحيوانات بالدور الرئيسي في الحكاية، أما من الامثلة المعاصرة على هذا الاسلوب فرواية جورج أورول الشهيرة (مزرعة الحيوانات) حيث يقوم الكاتب بانتقاد النظام السياسي الذي يبنى على الاشتراكية.

أما القصد من استخدام هذا الاسلوب فهو أحد أمرين: إما أن يريد الكاتب التهرب من الرقابة المشددة من قبل السلطة، وإما انه يريد أن يوسع قدرته على بناء هيكل نقدي من خلال استخدامه للحيوانات في روايته. أما على المستوى الفني، فهذه الرواية ترتد الى شكل مطروق في التراث الادبي الشرقي، لكنها تستفيد منه دون طموح فني فلسفي للتطوير، فهي تستفيد من كليلة ودمنة وأسلوبها، وتستعيده، حيث تصاغ الحكاية من حياة الحيوان، وينطق حوارها بلسان الحيوان، فيتطابق ما هو حيواني – روائي، مع ما هو انساني – واقعي، من خلال ذلل يسقط الكاتب رؤيته وفلسفته على لسان الطير الذي صنعه، فيختلط الفني بالذهني، والروائي بعقلانية الفلسفة.

ولعل اختيار الكاتب للدجاجة كي تقوم بدور البطولة في الرواية هو اختيار واقعي وموفق، واقعي، لان الفترة الزمنية التي كتبت اثناءها الرواية هي فترة الكبت والظلم بحيث أن الحكومة البريطانية كانت تتصرف وكأن الشعب غير موجود، وقد تسللت في اجراءاتها من وعد إلى وعد ومن تقسيم إلى تقسيم وفرض قانون تلو قانون حتى ذهل الانسان الفلسطيني في أرضه. فكان أشبه بالدجاجة الحائرة تفلسف الامور دون أن تنتقل إلى مرحلة العمل الثوري المنظم، والاختيار الموفق أيضاً لان من سمة الدجاجة الجد والمثابرة والعمل. وهكذا تكون شخصية الدجاجة ذات بعدين متناقضين: البعد الاول هو ذلك الفهم الفلسفي الذهني لمجريات الامور، حيث تبدو الدجاجة حكيمة عاقلة تدرك ما يدور حولها، أما البعد الثاني فهو العجز عن ترجمة الفهم الفلسفي إلى عمل ملموس، ويضاف إلى البعد الاول أن الدجاجة عاقلة نشيطة في تدبير شؤونها اليومية والمحافظة على بيتها، بينما يضاف إلى البعد الثاني عدم قدرة الدجاجة على تثبيت تلك المكتسبات والمحافظة عليها، أي أن المعادلة ترتكز على أساس وشرط: الاساس هو أن الدجاجة تستطيع البقاء والعمل من أجل العيش، والشرط هو توفير الامان الضروري للبقاء، وهي تملك الاساس ولكنها تفقد الشرط.

ولا بد أن نتوقف هنا لمناقشة فكرة "المدينة الفاضلة" التي تسيطر على جزء كبير من الرواية أن الدجاجة تحلم بعالم مثالي فيه الحب الخالص، وهذا الحب الخالص بالتالي يعني كل الوجوه الجميلة للحياة، وقد عملت الدجاجة بجهد متواصل على تحقيق الحلم، ولا يخفي على القارئ. أنها كانت تعمل ضمن دوافع دينية وأخلاقية. إن سعي الدجاجة من أجل تكوين "مدينة فاضلة" يبدأ من الذات، فهي رحيمة بمن حولها، متعاونة من أجل الخير العام، صادقة في علاقتها بزوجها، ثم أنها تدافع عن مبادئها بصدق وتتحمل المشقة من أجل نشر تلك المبادئ بين أترابها،

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكانت جهودها تلك تلقى التحدي والغبن ولكنها نجحت في نهاية الامر بتكوين ما يمكن ان نطلق عليه "بمدينة فاضلة".

وعلى نقيض المدينة الفاضلة التي تبنيها الدجاجة تقف مدينة العمالقة، مدينة الانسان. عن هذه المدينة الثانية، نسمع رأي الدجاجة، وكأنها كما قال الدكتور طه حسين تترجم الان للدكتور اسحق، فالعملاقة شره، فيه "قسوة الباغي". ومن خلال تصوير الكاتبين للمدينتين نرى التفاوت الكبير بينهما، ولعل أهم ما في الامر أن الكاتب يعمق من خلال هذه الصور قاعدة النقد الاجتماعي، ولما كانت الدجاجة في ميزان التقييم الاخلاقي في الرواية، والمعيار الذي نقارن به باقي شخوص الرواية، فإن رؤيتنا لمدينة العمالقة على ما هي فيه من التشويه تعطينا صورة للواقع الذي يعيشه الانسان (العملاق) كما يراه أحد أعضاء المدينة الفاضلة. وأهم ما يطغى على تلك الصورة طريق التقييم المتبعة عند العمالقة، فالدجاجة تثير سؤالا: ترى كيف يُقوم العمالقة بعضهم البعض؟ وتنتهي الدجاجة إلى الاجابة عن ذلك السؤال بأن لا طريقة ثابتة ولكن بعض تلك الطرق هي: القوة، الجاه، الفضيلة، المال، الرذيلة، العقل، العلم، النسب والوزن.

وبين المدينتين (المدينة الفاضلة، ومدينة العمالقة) يقع عالم أخر هو الجيل الجديد الذي تأثر كثيرا بأفكار ومبادئ الدجاجة. لقد أراد هذا الجيل أن يجمع من أمر المدينتين: أراد أن يجمع عن المدينة الفاضلة كل تلك المبادئ والافكار الفلسفية والاخلاقية، وعن مدينة العمالقة أراد أن يجمع القوة العملية التي رآها ضرورة لا بد منها لمقاومة الشر. وتظهر ضرورة الجمع تلك في حالتين: الاولى عندما يهاجمهم العمالقة، والثانية عندما تفد إلى المأوى أسرة جديدة تقلق راحتهم وتشاركهم رزقهم، إضافة إلى استهتارها بكل القم التي اصبحت لديهم حقيقة واقعة.(١)

إن الرواية العربية الفلسطينية في الثلاثينات والاربعينات لم تستطع أن تتعامل مع التشكيل الروائي بصورة فنية، ولم تتحول فيها العلاقات بين الشخوص والامكنة واللغة إلى علاقات جدلية. وفي الخمسينات والستينات ظلت أبعادها الزمانية والمكانية والانسانية واللغوية في حالة قابلة للانفصال، فقد ظل زمان الابداع أسير الزمان الاجتماعي الساكن أو أسير الزمان التاريخي بتتابع أحداثه وانفعالاته. يقول الدكتور عبدالرحمن باغي "لقد كان "زمن الابداع" أسير زمن الايقاع" وكان زمن الايقاع جامداً لا يتطور ولا يطور، وظلت المسافة قائمة بين الزمانيين، وظل الماضي يشد الحاضر اليه ويمسك بناصيته وتلابيبه وينسيه علاقاته، ويقيم التواصل الاجتماعي حسب قيم الماضي ومعايير الماضي، وقد طغى الماضي على الحاضر وظل انسان الرواية يدور

---

(١) عزت الغزاوي: **نحو رؤية نقدية حديثة**، سابق، ص ٢١-٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في مدار محدد لا يتجاوز فيه حدود الحدث الروائي، وظل مكان الرواية ظرفا جغرافيا لا تقوم فيه العلاقات جدلية بين الابعاد الاخرى".(١)

وأشار الدكتور ياغي أن الزمان ظل مجرد توالي أحداث وليس فكراً فلسفياً يمنح ملامحه لسائر الابعاد فيشكل بذلك قضية، وظلت اللغة حبيسة انظمتها النحوية والصرفية والبلاغية المألوفة المكررة دون مد فيها، ودون أن تغامر في تراكيب جديدة وفي أنظمة جديدة.(٢) ولذلك تميزت هذه المرحلة بتقديس التراث وحضور التراث والنفخ في التراث دون أن يكون لهذا التراث أي تأثير في بنية العمل الروائي.

وحتى إذا زلزلت الارض زلزالها – على حد تعبير الدكتور ياغي – شكلت الرواية نفسها بالزلزال الذي فجر البنية العربية وبعثرها وقذف بها في مجاميع وأكوام من الركام المكسر المحطم، وظلت الرواية تخضع لزمان الحدث الروائي ومنطق الحدث الروائي ومعايير الزمان الروائي، لقد كان حضور الماضي في الحاضر أغلب، ولم يستطع الحاضر التخلص من قبضة الماضي وقيود الماضي ومعايير الماضي وأحكام الماضي. إن عدم التوازن في شبكة العلاقات الفنية ناجم عن الرؤية المحددة لشبكة العلاقات الحياتية الموازية بسبب الكارثة، وعلى الرغم من ذلك ظهرت أصوات روائية مميزة مثل غسان كنفاني وإميل حبيبي وجبرا ابراهيم جبرا وغيرهم. وكانت هذه المرحلة هي مرحلة التنبيش في التراث والتواصل به مع اختلاف أسلوب الفهم والتوظيف. إذ نستطيع أن نقول إن اميل حبيبي وغسان كنفاني في هذه المرحلة تحول التراث بين أيديهم الى الفهم الفلسفي والزمن الفلسفي.

وفي الثمانينات أخذ زمن الايقاع وزمن الابداع يتزامنان ويتم حضورهما بالدرجة ذاتها دون أن يطغى أحدهما على الاخر، وأخذت شبكة العلاقات الفنية تشكل المعادل الابداعي السوي المتوازن لشبكة العلاقات الاجتماعية الحياتية، وأصبح النص الروائي مفتوحاً غير مغلق، وأخذت روايات كثيرة بعد أن استقر الحطام والردم تبحث بين الانقاض عن الاسئلة و تهوّم في الافاق طلباً للاجوبة، فبرزت الاشخاص من بين الاحداث، ثم سحرت هذه الشخوص تلك الاحداث في خدمة أغراضها فنيا، ونذكر من الروائين: إميل حبيبي، وجبرا ابراهيم جبرا، وسحر خليفة، وأفنان القاسم، وغيرهم، واصبح الروائي في أوائل التسعينات لا يُقبل على ابداع روايته إلا بعد أن يمتلئ ثقة برؤيته الفنية الممتدة، وبمغامرته المتقدمة وبتجربته المتفردة.

---

(١) عبدالرحمن ياغي: "الرواية الاردنية وموقعها من طريقة الرواية العربية، **اوراق ملتقى عمان الثقافي الاول**، منشورات وزارة الثقافة الاردنية، عمان، ١٩٩٢م.ص٩٥-٩٦.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وخلال السنوات الممتدة من ١٩٤٨م – ١٩٦٧م، لم تكرس المحاولات الروائية الفلسطينية سوى اسم واحد، وهو غسان كنفاني الذي دفع الرواية دفعة قوية نحو الاكتمال، استطاعت أن تواكب الهم الفلسطيني، وأن تبقى في مجملها على ارتباط حار ومباشر بقضيتها الواحدة، وخاصة في أعماله المتميزة: رجال في الشمس عام ١٩٦٣م، ما تبقى لكم عام ١٩٦٦م: وأم سعد عام ١٩٦٩م وغيرها.

ومع اطلالة عام ١٩٦٧م، خرج علينا إميل حبيبي برائعته (سداسية الايام الستة) التي تمثل بداية مرحلة النضوج على المستوى الفني. وبداية خلق أشكال روائيه تتواصل مع الاشكال التراثية في الادب العربي القديم.

تكشف الرواية العربية الفلسطينية التي تواصلت مع التراث عام ١٩٦٧م، عن رؤية جدلية، وعن مواجهة ثورية، تعمل على نفي السلبي وتكريس الايجابي. (فأيام الحب والموت) لسلوى البنا ١٩٧٧م. عمدت إلى الصياغة ذات الانفاس الملحمية التي تستثير حماسة الجماهير، فعمدت إلى السير الشعبية المحكية منها والمدونة، وإلى غيرها من جزئيات التراث ورموزه، وفي كلا الحالتين يتضح بجلاء أثر رواية الكاتب للتاريخ وللحقيقة التراثية في توظيفه لاحداث التاريخ ولرموز التراث.

أما غسان كنفاني فتواصل مع التراث استلهاماً وتوظيفاً وحواراً وفق رؤية جدلية تتعامل مع السلبي فتنفيه كما في (الاعمى والاطرش) ١٩٧٢م، ومع الايجابي فتكرسه كما في (العاشق) ١٩٧٢م. ولم يقتصر غسان كنفاني في صياغة رواياته على استلهام التاريخ والمأثورات الشعبية، بل نراه يزاوج بين التراث والمعاصرة، فيعمد إلى تقنيات روائية، تسهم بالاضافة إلى التراث في صياغة شكل روائي قادر على التوصيل، ويتبدى هذا الامر جلياً من خلال تتبعنا للمفاصل المركزية في الحركة الروائية.

وإذا ارتكزت (سداسية الايام الستة) ١٩٦٧م، على معالجة جدلية العجز والفعل في الواقع الفلسطيني أساسا، فإن هذه المعالجة ترتبط جدلياً بالتراث، فادانة الظواهر السلبية الناتجة عن مفاهيم تدعو الى الاتكالية والعجز وانتظار المعجزات تحمل في طياتها ادانة لتلك المفاهيم التي يحتويها التراث. وإذا كانت السداسية قد ركزت على معالجة جدلية العجز والفعل في الواقع الفلسطيني وقدمت بدايات لمعالجة هذه الجدلية في التراث، فإن (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) ١٩٧٤م تنهض على معالجة هذه الجدلية في الواقع والتراث معا عبر خطوط متوازية متقاطعة.(١)

---

(١) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع – المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية** – ط١ مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع، قبرص، ١٩٨٣م، ص ٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إميل حبيبي ينهل من بحر الثقافة العربية، ويوظف ما ينهله في بناء عالم روائي يتمازج فيه الشكل المستعار من الرواية الغربية مع الانواع الادبية العربية الموروثة، وهكذا نجد في عمله (المتشائل) اعتماداً على كيفية المزج بين الاشكال التراثية والسرد الروائي العربي، لكن الانواع او الاشكال التراثية تغير بتوظيفها من بُنية الرواية، إنها لا تظل مجرد استطرادات في البناء الروائي تقوم بوظيفة إضاءة النص تاريخياً ودلالياً، بل إنها تصبح جزءاً اساسياً من بنية النص الروائي المكتوب. في (المتشائل) يستخدم إميل حبيبي الانواع التالية، ويصهرها في البنية السردية للعمل (المقامة فن الخبر، اقتباس الاشعار، الامثال، الطرائف، التاريخ) ويعمل إميل على تكوين شبكة سردية معقدة تدور حول شخصية (سعيد ابي النحس) المحورية في النص.(١)

إن عملا مثل (المتشائل) لا يكتسب قيمته من كونه وثيقة اجتماعية – سياسية، كما جرى التعامل معه دائما، بل يكتسب قيمته الاكيدة من دوره في قلب المعيار الجمالي في حقل علم جمال الرواية العربية، إذا كان لهذا العلم أن يتبلور. إن (المتشائل) ترفدنا – وهذا بحاجة الى تحليل واستقصاء دقيقين – بأدوات سردية جديدة، والاهم من ذلك أنها توفر علاقات جديدة تبين طرائق السرد المختلفة التي يمكن توظيفها في كتابة روائية تحتفظ من السرد الكلاسيكي الغربي بأسسه في (تطور الحدث، والشخصيات التي تنمو الخ...) باستخدامها لأنواع أخرى من السرد، عربية الطابع، تفجر البنية الروائية الكلاسيكية، وتضع الرواية على حافة انفتاح الانواع على بعضها البعض.

إن التراث لا يصبح في أعمال إميل حبيبي قناعا يخفي الواقع ويكشف عنه في الآن نفسه، ولكنه يصبح مكوناً اساسياً من مكونات العمل الروائي، وتصبح وظيفة التراث لا مجرد تشكيل صورة الواقع في قالب تراثي، بل تطعيم الواقع بروح التراث وحكمته، وكذلك خلق جو من الدعابة والفكاهة والسخرية وتقريب المعنى المقصود بادخال عناصر التراث من وجهة نظر مغايرة تماما.(٢) وليست القضية قضية مضمون عند إميل حبيبي (فالسداسية والمتشائل وإخطية وسرايا بنت الغول) كلها شحذت خيال الكاتب، إنه إذن التراث والادب العالمي اللذين وضعا إميل حبيبي على سكة البحث عن الاسلوب الجديد و (جامع الانواع) الجديدة، لان حاجة التعبير الموضوعية من اقوى الحوافز على الخلق والابداع.

واختار جبرا إبراهيم جبرا أن يقدم في الثمانينات نزوة كافكاوية وهي (الغرف الاخرى) ١٩٨٦م، منذ (السفينة) ١٩٧١م، و (البحث عن وليد مسعود) ١٩٧٨م. إن اهتمام جبرا بالتراث

---

(١) فخري صالح: **أرض الاحتمالات – من النص المغلق الى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر**، ط١ الموسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م، ص ٤٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واضح ولافت للنظر، إذ أنه يكرر افتتانه بألف ليلة وليلة إننا نعتقد أن تمثل التراث لا يكون على مستوى السطح، بل يتغلغل في النص ويوجهه مهما التصق بالحياة المعاصرة، وكلما مزج النص بين التراث والمعاصرة ازداد كثافة وأصالة، فيصبح حلقة في سلسلة لانهائية من الاعمال الادبية، إن هذه الاستمرارية هي التي تعطي الكاتب والقارئ إحساسا بالانتماء إلى تاريخ والىهوية مشتركة. وفي الوقت نفسه، تساهم في بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية.

وعلى مستوى التواصل بالتراث الشعبي، شكلت روايات: (العاشق) لغسان كنفاني و (سداسية الايام السته) و (المتشائل) لاميل حبيبي و (عائد الى حيفا) لغسان من صياغات جديدة لجدلية العجز والفعل، وشكلت روايات: (الاعمى والاطرش) لغسان كنفاني (وأسطورة ليلة الميلاد) لتوفيق المبيض، وجهان للولي، أما روايات (العشاق) و (البكاء على صدر الحبيب) لرشاد ابو شاور، (والعجوز) لافنان القاسم، فشكلت وجهين للمخلص.

وها هو رشاد ابو شاور في عمله الاخير (الرب لم يسترح في اليوم السابع) يحدثنا عن تجربة الخروج من بيروت عام ١٩٨٢م، واختار يحي يخلف موقعا صغيرا في الدامور ليقدم منه (نشيد الحياة). ومن الاعمال الروائية التي كتبت داخل الارض المحتلة: (إلى الجحيم أيها الليلك) لسميح القاسم، وأعمال إميل حبيبي كلها (السداسية) و (المتشائل) (إخطية) و (سرايا بنت الغول). و (اسماعيل) و (الجانب الاخر لارض المعاد) و (حكاية عائد) لاحمد حرب و (زغاريد المقاثي) لمحمد وتد، و (المفاتيح تدور في الاقفال) لعلي الخليلي، و(الصبار)، و (عباد الشمس)، (باب الساحة) (ولم نعد جواري لكم) و (مذكرات امرأة غير واقعية) و(نساء الارض الحرام) لسحر خليفة و(العذراء والقرية) لاحمد رفيق عوض (والضلع المفقود) لديمة السمان، و(الحواف) لغزت الغزاوي و(سحب الفوضى) ليوسف ضمرة و(براري الحمى) لابراهيم نصر الله ، وتُجسد (وقت) و (مخلفات الزوابع الاخيرة) و(الطريق إلى بلحارث) شروط الرواية الواقعية، وكذلك بالنسبة ل (عو) و(الطريق إلى بيرزيت) وغيرها.

لقد تواصلت الرواية العربية الفلسطينية مع التراث التاريخي والادبي والديني والاسطوري والشعبي. وفي تاريخ فلسطين الحديث، وقفت المأثورات الشعبية في القلب من الصراع. الغزاة يريدون استلابها كي يفصلوا الشعب الذي سرقوا أرضه وشردوه عن جذوره، والشعب العربي الفلسطيني صاحب الارض ومبدع المأثور، يحاول جاهداً أن يحافظ على مأثوراته وتراثه، لتأكيد من أصالته القومية، وأصالته ارتباطه بأرضه، فوجد الروائي العربي الفلسطيني نفسه أمام كم هائل من الاساطير والحكايات وقصص الخوارق والخرافات، فوجدها تفيض بالحياة والرمز والحدث والصراع واللغة الشاعرة، كما وجد الروائي العربي الفلسطيني نفسه أمام النبوءات والابطال من الالهة وأنصاف الالهة، والاولياء والانبياء، والطبيعة التي تحكي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للناس وتسر اسرارها، والارض التي تعطي وتحنو، تمنع وتقسو. وبالسموات التي تتحدث عن سر الالهة، وعن الخلق العظيم، وعن الارض التي تحكية بدورها.

وقد تناول الروائي العربي الفلسطيني سير الابطال، والقصص البطولية التي صاغها الوجدان الشعبي الفلسطيني أثناء صراعه الطويل مع الصهيونية، والحكايات الشعبية والاسطورية، والتأثر بالقرآن الكريم والتوراة والانجيل، والتواصل مع التاريخ المقاوم عبر مسيرة تاريخنا العربي الطويلة، والتاريخ القديم جداً في فلسطين وغيرها، منذ أيام الكنعانيين وما تلاهم من حضارات وأمم على هذه الارض المقدسة، بالاضافة إلى حوار الشخصيات التاريخية ذات الابعاد الوطنية والسلطوية وغيرها، والتعرف على ذاكرة المكان التراثي الذي يضج بالاحداث والاسماء التاريخية والدينية.

كما جعلت الرواية العربية الفلسطينية استلهام الاساطير والشواهد الشعرية والنصوص النثرية الادبية، والتأثر بكتب الادب والتاريخ والرحلات أساساً لمحاورة النص، والكشف عن آثار التصادم بين الازمنة في بنية الرواية.

*** الروائي العربي الفلسطيني وعوامل التواصل بالتراث.**

*** العامل الفني.**

لعل العامل الفني يشكل أحد العوامل الاساسية في لجوء الاديب إلى التراث، طالما أنه – أي الاديب – يعيد تشكيل صور الحياة الواقعية في إطار فني معبر.

ولكن، لما كانت المعطيات التراثية، غير ثابتة، وغير ساكنة، من وجهة نظر الروائي الحديث، فإن المعطيات التاريخية تبين أن الفن يتغير من حين إلى حين، وأن تغيراته تقابل تغيرات الاخلاق والحالة الاجتماعية، واللغات، وبهذا يكون الفن – ابداعا وتلقّيا – ظاهرة أساسية من الظواهر الانسانية، وهو يتطور، أي أنه يستجيب للتغير التاريخي والاجتماعي.(١)

وفي إطار العلاقة بين الروائي والتراث، تصبح هذه العلاقة أكثر ثراءً وعمقاً، بحيث تمكنه من الاصول الفنية والمعايير التي تجعل من الرواية تتسرب إلى عقل القراء ووجدانهم، لان التراث في مفهومه الشامل يتضمن لغة الجماهير وثقافتها وتكوينها الحياتي، وتشكيل ذلك كله، ويعبر عنه من خلال المعطيات التراثية المتنوعة، وخلاف ذلك، تلك النظرة المغايرة للنظرة الحديثة للتراث إذ تناولته بنظرة سكونية مغلقة خارج الزمان والمكان، فأصبح التراث عند هؤلاء

---

(١) عبدالمنعم تليمة: **الشعر ينبئ ويتنبأ**، المؤسسة العربية، بيروت، د.ت، ص ٧١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"فاقداً عناصر وحدته وحركيته، فاقدا نسيج بنائه المترابط، فاقداً كينونته التراثية التاريخية ذاتها.(١)"

فوظيفة العمل الفني وتواصلها بالتراث تحددها زاوية النظر الى الواقع، والفهم الصحيح لهذا الواقع والتراث معا، ويتأتى ذلك من خلال محاورة التراث في الاعمال الفنية محاورة صادقة برؤية جديدة من روح الحاضر، ذلك لان "الاستلهام من التراث بحد ذاته لا يعني شيئا على الاطلاق بغير الارتباط الوثيق بينة وبين الواقع المعاصر في حياة الفنان وحياة شعبه وأمته كلها، بل والانسانية جمعاء".(٢)

ولا نستطيع القول إن العامل الفني في بناء الرواية الحديثة، يحتم التواصل بالتراث، أو إن التراث يفرض نفسه على بناء الرواية الفني، إن الأمر يتعلق بالتجربة الروائية، وما تتطلبه هذه التجربة، إذ أن الروائي في هذه التجربة تتهاوى أمامه حواجز الزمن، ولا يصبح الماضي بكل معطياته ماضياً، بل حاضراً برؤية واعية جديدة، فمن هنا يمتاح الروائي ما يلزمه وما يلائمه من معطيات بحيث توافق رؤيته لواقعه، ولان الواقع – أيضا – هو النبراس الذي يرشد الفنان إلى ما يمكن استلهامه من التراث وما ينبغي رفضه بهذا الفهم تنكشف الرؤية للتراث انعكاسا لرؤية الواقع الذي يعيش.

أما دور اللغة على المستوى التراثي ضمن الابعاد التي يقوم عليها المعمار الفني، فإن اللغة تشكل بعداً اساسياً في ابعاد العملية الابداعية، وهي التي تشكل في عمل الروائي خيوط الاتصال، وتنسج شبكة العلاقات التي تتألف من الزمان والانسان والمكان.

إلا أنه رغم الضيق في حدود شكل اللغة المادي، يأتي دور المبدع في الانتقال بدلالات الكلمة من إطارها القديم، ليعطيها دلالات متجددة واعية، لان اللغة – كما يقول "بارت" "ليست برئية"(٣) فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظل تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة، وجملة القول إن العامل الفني يأتي تفسيراً جديداً برؤية جديدة مستمدة من روح العصر، ويأتي – أيضا – مطوعا الشكل التراثي لمضمون جديد، مستمراً في الحياة الجديدة المتطورة، ويأتي هذا المضمون الجديد بأدوات فنية جديدة. وسنفصل في موضوع اللغة في الفصل الاخير من هذه الدراسة عندما نعرض لقضايا: الازدواجية اللغوية والتضمين النصي و التضمين التناصي.

---

(١) حسين مروة: **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، سابق، ص ٤٢٥.

(٢) غالي شكري: **التراث والثورة**، سابق، ص ٢٢٦.

(٣) رولان بارت: **نظرية النص**، سابق، ص ٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

* العامل الثقافي.

يلعب العامل الثقافي دوراً مهماً في تشكيل المادة التراثية في العمل الروائي، فقد اختلفت الرؤى للتراث، وتباينت الاراء بين الروائيين الفلسطينيين، ولعل ذلك يرتبط بالفكر الايديولوجي أيضاً، فهناك فئة طرحت التراث بمعنى الماضي، وهو تصور ذاتي مثالي(١) استندت عليه بالتقليد والمحاكاة وبصيغة الاحياء والتسجيل لعناصره والتقديس لقيمه، همُها انقاذ ثروة ثقافية كانت مغيبة في زمانها، فلربما أفقدت – بعض الماضي – ولكنها فقدت حاضرها ورؤاها ومستقبلها، فكان التراث الموظف جامداً في (وعائه) الزمني الخاص، محروماً قابلية (السيولة) في مجرى التاريخ، أي: قابلية الاتصال والتفاعل بحيوية مع الحاضر.

فئة أخرى أقامت محاورة بين التراث والعصر، وأقامت علاقة بين الاثر الفني الجديد والتراث الادبي القديم، وتحول التراث عندها إلى مفهوم فني وفلسفي، فلم تتقوقع في دائرة التراث، وأدركت الروح السارية في التقاليد التي تجعل منها وحدة تتكامل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها، فكانت تجربتهم الفنية التراثية للتغيير الاجتماعي والسياسي في مجتمعهم.

لقد آمن الروائيون الفلسطينيون بعد عام ١٩٦٧م بضرورة التواصل بالتراث، وأن للتراث قوة هائلة في حياتنا، خاصة اذا أخذنا الجوانب الحية، وأهملنا الجوانب الميته فيه، فقد أكدوا ضرورة الاضافة إليه، وعدم الوقوف عنده، ومن هنا نشأت لديهم قضية القضايا، كيف يتعاملون مع هذا التراث الذي شكل رؤية الامة لواقعها ولكائنات مملكة الكون وللكون نفسه، وشكل فكرها الذي انبثق عن رسالتها الانسانية، فهل يتركون يومهم ويديرون له ظهورهم ويمضون إلى أمسهم البعيد، ويدخلون في دروبه، ويحضرون في مناجمه ويبقون تحت الصخور والجبال داخل مناجمهم؟ أم يذهبون إلى أمسهم وقد أمسكوا بحبل يومهم، وحملوا معهم المشاعل التي يضيئون بها طريقهم، ومشوا في دروب الماضي ومناجمه لا ليبقوا فيه، بل ليتخيروا المعدن الذي يحتاجونه في حياتهم فيستخرجوه من منجمه، ويخلصوه مما علق به، وينقوه وينشلوه إلى دائرة الضوء الحديث، ويعرضوه على مصاهرهم، ويخضعوه لما وصلت إليه صناعاتهم الحديثة ومكاسبهم العلمية لينتفعوا به في حاضرهم؟!.

إن مؤلف الرواية يستطيع أن يدعي في روايته أنه يشترك مع قرائه في المخزون المعرفي الذي لديهم، وكذلك في التجربة التي يحتويها النص، ويشترك معهم في كثير من المعارف التاريخية والنفسية والفكرية، فإذا اقتبس نصاً ادعى أنهم أدركوا دلالته وتنبهوا لمصدره، وإذا لمز إلى حالة اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية عرف أنهم يشاركونه في معرفتها، وعلى

---

(١) حسين مروة: **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، سابق، ص ٤٢٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرغم من أن النص قد يكون مكتوبا في بيئة تختلف عن بيئة القراء ، وفي زمان يختلف عن زمانهم(١) فإن العودة إلى التراث لا تجدد قوته إلا بالاضافة إليه، إذ الاضافة فقط تهيئ المسار المستقبلي للنسخ الحي الكائن فيه على حد قول جبرا إبراهيم جبرا، كما أن المجددين برأيه يرون في الماضي جذوراً ومنبتاً وجذعاً تستمد منه اللغة طاقتها، ويستمد منها الابداع عصارة الديموية، فيصبح كل جديد فرعاً أخر من دوحة عظيمة، دون أن يعيد الفرع شكل الفرع الاخر، وهنا سر حيوية هذا الجديد.(٢)

ومما يلفت النظر عند جبرا إبراهيم جبرا هو محاولته إغناء الرواية بتجارب تراثية، وهذا ما يجعل الرواية أكثر أصالة وأكثر حداثة أيضا "أننا بناة فن خاص بنا، نستطيع أن نستفيد منه على غرارنا، وهنا تأتي عالمية الادب العربي، إن لدينا اساليب ولدينا أفكاراً، وهي جزء من أساليب وأفكار العالم.. جزء من حضارة الانسان ففيم القلق؟... باستطاعتي أن أُقيم الصلة لا بالفن الاوروبي فحسب، بل بفنوننا نحن أيضا، وما أقيمه من صلة أفعله جزءاً من عملية الابداع، كما افهمها أنا، وهذا لا يعني أن ما يحققه الكاتب الواحد يصلح وصفه للكاتب الاخر".(٣)

لكل فنان مفهومه الخاص لمسألة الاسلوب، ينسحب على صلته بتراثه ايضا، والعودة الى (ألف ليلة وليلة) و(كتب الحكايات) و (السير العربية القديمة) مضيئة للذهن أيضا، ففيها دفع لقدرة الكاتب باتجاهات قد لا تكون فيها حسبانه، ولكن ذلك لن يضمن التميز والاصالة لأحد، فالتميز والاصالة محصلتان نهائيتان لعوامل وقوى ذهنية لاتحصى.

ويعتقد جبرا إبراهيم جبرا أنه إذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة من ناحية وأن تفعل فعلا دينامياً في حياة الفرد والجماعة من ناحية أخرى، فلا بد لها أن تنشط على مستويين أثنين هما:

أولا:- مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع).

ثانيا:- مستوى الاسطورة، ويعتقد أن المستوى الثاني في غاية الخطورة، ولا يتحقق بيسر، بل إن المستوى الاول (الظاهر) حيث يحاول الروائي إعادة خلق الواقع في شكل متنام متكامل، قد لا يتحقق بنجاح نفسيا، إلا بتحقق المستوى الاسطوري المضمن.(٤)

ويشير جبرا إبراهيم جبرا إلى أن العودة الى الجذور هي ضرب أخر من التعمق في شعاب الذات، وإذا كانت الهوية العربية اليوم تسعى إلى تحديد نفسها على نحو حضاري ازاء

---

(١) عبدالرحيم الكردي: **السرد في الرواية المعاصرة** ط١ دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٩٢، ص ١١٥.

(٢) جبرا ابراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة ودراسات نقدية** ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص٧.

(٣) جبرا ابراهيم جبرا، **ينابيع الرؤيا**، سابق، ص ٩٦.

(٤) جبرا ابراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة – دراسات نقدية**، سابق، ص٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هويات حضارية أخرى، فإن العودة إلى الجذور هي تعمقا في الذات أو الهوية العربية، لا بد ان يحقق شكلا من أشكال الاصالة، شريطة أن يعرف الفنان كيف يصب هذا (المختلف) في تيارات المنجزات الانسانية، إنها عملية صعبة ومثيرة ورائقة. ويرى جبرا إبراهيم ان العودة إلى الجذور ليست مجرد نزعة رومانسية لجعل الماضي يبدو أجمل وأهم من الحاضر، وهو خطأ يقع فيه الكثيرون من الفنانين والنقاد، فيتنازلون بذلك عن حقهم المطلق في الخلق والابداع، وفي هذه الحالة تكون العودة إلى الجذور انكفاء لا اصالة ، وتكون انعزالاً عن المستقبل.(١)

ولعل أهم ما يميز موقف جبرا من العلاقة بين الحضارة وبين فن الرواية هو إلحاحه على العلاقة بين الموقف الحضاري الذي تعكسه الرواية، وبين الشكل الروائي نفسه، بمعنى أن الوعي الحضاري المتراكم لدى الروائي يتيح له فرصة أكبر في توظيف أساليب تقنية روائية أكثر تعقيداً وشمولاً في التعبير عن مضامينه، يقول جبرا موضحا هذا الموقف: "الحضور الروائي جزء من الحضور الحضاري نفسه، إنه يتطلب شمولا في الرواية الانسانية والتجربة الاجتماعية مشفوعا بحس فلسفي معرفي من ناحية، وبدراية تقنية مبنية على وعي أساليب فنون كثيرة تتصل وتتواشج فيما بينها من ناحية أخرى".(٢)

إن التطوير الحضاري القائم على تقدم العلوم الانسانية لعلم النفس والانسان والفلسفة والتاريخ والاجتماع وتطور الفنون الاخرى كالموسيقى والشعر والرسم، قد ساهم في تطوير البنية الروائية، فلم يعد فن الرواية بسيط التركيب، وإنما هو يتجه نحو التعقيد والتركيب.(٣)

وفي إجابته عن سؤال حول وجود تناقض بين الانفتاح على العصر الراهن والعودة الى الجذور؟ قال جبرا ابراهيم جبرا "لا، ابداً، لكن ثمة تناقضا، لو أنني في القرن العشرين أصدرت على الكتابة برؤية وأساليب القرن العاشر"(٤)، أكد جبرا أن الذي على المبدع أن يحققه هو لقاء الازمنه في توازن خاص. كان (أبو نواس) مستقبليا في مواقعه وتفكيره والكتابات والصور التي صنع منها شعره، ومع ذلك فأنت تجد إنه كان على علم عميق بما سبقه من مواقف وتفكير وكتابات وصور، قد تبدو المستقبلية للبعض مجرد انتفاضة على الماضي ورفض له، في حين أن الذي يحقق المستبقل هو ذاك الذي استوعب الماضي، وأدرك ما تحقق فيه وما لم يتحقق، أما الانقطاع أو الانبتار فهو المطالبة بالبدء من الصفر، والبدء من الصفر لن يؤدي إلا إلى خبط

---

(١) ماجد السامرائي: "الرواية والزمن والجوهر المتكرر – حوار مع جبرا ابراهيم جبرا"، سابق، ص ١٠٦.

(٢) جبرا ابراهيم جبرا: **مجلة الاقلام العراقية**، ع٥، س١٢، ١٩٧٧م، ص ٩٦.

(٣) عيسى ابو شمسية: **بنية النص الروائي بين التراث والمعاصرة**، سابق، ص ٢.

(٤) ماجد السامرائي: "الرواية والزمن والجوهر المتكرر – حوار مع جبرا"، سابق، ص ١٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عشوائي، نادراً ما ينتهي إلى إضافة فاعلة في الذهن البشري، "إنه الطرف الاقصى الذي تحدثنا عنه (الانكفاء) لقاء الازمنة في توازن خاص هو سمة التجديد الحقيقية".(١)

وفي صلته بألف ليلة وليلة يقول جبرا: "إنني أشعر أن جذوري أو معظمها ضاربة في ألف ليلة وليلة، بالرغم من كل اطلاعي على الرواية الغربية، لكن الوهج اللفظي الذي أتوخاه هو أمر لن تجده إلا في ألف ليلة وليلة، إنه وقد النفس وقطارة النشوة"(٢) وفي صلته بالمصادر الدينية، يقول جبرا: "كنت اقرأ كتبا من كل نوع علناً وسراً، كتبا بالعربية والايطالية واللاتينية والانجليزية، وأكتب على هوامشها تعليقات أشعر أن عليَّ أن أحولها يوماً إلى دراسات تعينني في استيضاح أسرار كثيرة غير أسرار الكنيسة التي تحثنا على التأمل فيها كتب الكلية الانجليزيكية، وبقدر ما كنت أتمتع بالتأمل في المجردات اللاهوتية، أخذت أتوق إلى الفعل، إلى الحركة، إلى الخروج إلى الناس، إلى مجابهات تتخطى الكلمات القديمة".(٣)

أما غسان كنفاني كان يرى في الكتابة شكلا من أشكال القتال، لم يكتب عن بقعة جغرافية تدعى (فلسطين) أو أرض الاجداد، كان يكتب عن صراع مثلوم، أدى في زمن مضى إلى ضياع الوطن، وعن صراع صحيح منفتح على المستقبل يستعيد في قادم الايام الوطن المفقود، وفي الحالين، كان يبتعد عن الجغرافيا والاجسام الجامدة والتعريفات السياسية التقليدية، ويكتب عن الوعي والانسان والتاريخ، فإن كانت الثورة تستعيد الوطن المفقود، فإن الثورة المستمدة وطن حقيقي يفيض عن الازمنة.(٤)

يقول الدكتور عبدالرحمن ياغي "أنكون مع غسان في ألوانه.. حتى في عمره الاول حين كان يتحرك بنزق ذلك العمر المبكر للريشة والالوان ليكون عالماً خاصاً به غير عالم المساكين الباهت... صورة الوجه الشجاع الجسور من ورائه الشفق الاحمر وأمامه عكا ويافا وحيفا.. الذراعان الكبيرتان تطوقان الافق وتصلان للشمس وفلسطين، الألوان الصاخبة المتفجرة التي تمسح من عينيه الالوان الباهتة للاشياء الصامته حوله"(٥)

بهذه القيم الحياتية التي نبضت بفعل تجاربة ووعيه السياسي وعمق بصره الاجتماعي ورؤيته وقدرته على اختراق واقعة الاجتماعي إلى أعماق الحياة واتساع أفقه، بهذا كله استطاع أن يلغي المسافة بين واقعه وإبداعه، فجاء هذا الابداع يتدفق ويشف عن موقع ومواقف وزاوية رؤية وفكر اجتماعي فلسفي والتزام وقدرة على حوار المادة اللغوية إلى جانب حوار الواقع، مما

---

(١) ماجد السامرائي: الرواية والزمن والجوهر المتكرر، سابق، ص ١٠٨.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٠٦

(٣) جبرا ابراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، منشورات دار الاداب، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٨٨-١٨٩.

(٤) فيصل دراج: "التحريض ودلالة الموت في روايات غسان كنفاني"، **مجلة الاداب** ع٧، س٤٠، ٩٢م، ص٩٣.

(٥) عبدالرحمن ياغي: - **مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته**، سابق، ص ٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جعل العلاقة جدلية في إنتاجه الروائي بين القيمة الحياتية الجديدة المتجددة والقيمة الفنية الجديدة المتجددة!.(١)

وغسان كنفاني حريص على أن يعيد صياغة التاريخ، فيتحول التاريخ بين يديه في الابداع الروائي إلى زمان اجتماعي سياسي فلسفي ثوري، كان غسان يغتصب كتابته الفنية من الساعات المخصصة لنومه، ولم تكن الكتابة إلا نتاج علاقته بفلسطين، الوطن والحلم والصراع والجماهير والمنفى، إن ما فعله غسان هو كسر الحصار المضروب حول أوضاع العرب في الارض المحتلة وإضاءة كل موضع صمود يمارسه أبناء الشعب الفلسطيني هناك، وفي الوقت الذي كان غسان يكشف غطاء السر عما يكتبه كُتّاب الارض المحتلة العرب، كان يدرس نقيض هذه الكتابة وإحدى مواد محاوراتها: الكتابة الصهيونية ودورها في تشكيل الوعي والكيان الصهيوني، كان يدرس فاعلية الكتابة لدى العدو، فقدم بذلك أول دراسة عربية عن واحد من أخطر الموضوعات الصهيونية، وكان بذلك جديداً وكاشفاً ورائداً كعادته.(٢)

ولعل وضوح الرؤية لدى غسان كنفاني في كل ما حدّق وفي كل ما لامس وفي كل ما اخترق من واقع محيط به ومن حركة التاريخ التي حولها من حركة أحداث الى نبض إيقاع سياسي اجتماعي.(٣)

إن رفع مقام الكلمة الى مقام سحري يتجاوز النار يشرح جهد غسان الدؤوب في صياغة الكتابة الوطنية، وتعلقة الكاسح بالكتابة التحريضية، و إذا كان غسان يرى الكفاح المسلح الشكل الارقى للعمل السياسي الفلسطيني، فإنّ رفعة الكلمة إلى مدى لا تصله النار يعطيها بعداً مقدساً ودلالة دينية، تصبح الكلمة طقساً دينياً يخلق الاشياء او طقساً لا بد منه للوصول إلى المرغوب المفقود، تخلق الكلمة العالم المرغوب في شكله المكتوب، ثم تأتي النار لتنقل النموذج من شكله المكتوب الى شكله الفعلي. يدفع غسان بالكلمة المحرضة إلى نهايتها، ومع أن التحريض يستدعي كلمة على صورته، فإن غسان لم يكن يبدأ بالتحريض، وهو فعل يستدعي قراءة الواقع، إنما كان يبدأ بالكلمة التي تولد التحريض، أي أنه لم يكن يرى سياسة التحريض بقدر ما كان مأخوذاً بقوة الكلمات. "شيء من لا هوت الكملة يحيط بغسان، أو شيء من الايمان المطلق بقوة الكلمة المطلقة، تلك الكلمةالتي يمنع عنها بعدها المقدس احتمال التيه أو الكذب"(٤) لكأنما تحمل الكلمة المقدسة ضمان حقيقتها في ذاتها، لان المقدس يعطي وعوداً صادقة، والكلمة المقدّسة، في شروط المنفى، تحيل إلى الوطن المفقود، وتكون الجسر الذهبي الأول الذي يفضي إليه. إن تقديس الكلمة

---

(١) عبدالرحمن ياغي: **مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته**، سابق، ص ٢٣.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص١٦٢.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص١٦٣.

(٤) فيصل دراج: **دلالات العلاقة الروائية** ط١، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ١٩٩٢م، ص ١٧٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عند غسان تقديس للوطن، أو بشكل أدق، تقديس للسبيل الذي يفضي إلى الوطن. كان غسان يمارس الكتابة والسياسة ويحفظ تاريخ الوطن لكن تقديس العلاقات الثلاث كان يدفعه إلى شيء قريب من تهميش الوقائع التاريخية. لكأنه كان يتمرد على ذلك التاريخ الفعلي الذي أعطى اغتصاب فلسطين، ويبحث عن تاريخ جديد، تخلقه كلمة بالغة النقاء وكاملة الصدق، والتاريخ لا يعترف بالصدق دائما، وقد يطرد النقاء إلى العراء الكامل.(١)

ويكون تأثر غسان كنفاني بقراءاته كما هي الحال عند كل الادباء أكبر في بداياته الاولى، لانه مع قراءاته المتعمقة أكثر، مع نضج شخصيته الادبية، استطاع أن يُكوّن لنفسه طريقا خاصا يميزه عن غيره من كتاب القصة والرواية، ومن خلال الاطلاع المتجدد الذي يفرض نفسه علىكل أديب، نرى أن غسان كنفاني لم يقطع الصلة بأخر انجازات الغرب في ميدان الادب بشكل عام والرواية بشكل خاص، تابع انجازات الرواية الامريكية والاوروبية في الثلث الاول من هذا القرن، مما جعله يتأثر بجيمس جويس الايرلندي ووليم فوكنار الامريكي.(٢) ويظهر هذا التأثر في روايته (ما تبقى لكم) من زاوية التقنية الفنية واستخدام تيار الوعي في الرواية، واعتماد الزمن عنصراً اساسياً في البناء الروائي ، ويعترف غسان كنفاني بتأثيره هذا في حديث إذاعي أعيد نشره في مجلة (الهدف) بعد استشهاده. "بالنسبة لفوكنر انا معجب جدا برواية "الصخب والعنف" وانا اعتقد ان هذا صحيح، انا متأثر جداً بفوكنر، ولكن (ما تبقى لكم) ليست تأثيرا ميكانيكيا بفوكنر، بل هي محاولة للاستفادة من الادوات الجمالية والانجازات الفنية التي حققها فوكنر لتطوير الادب الغربي"(٣)

ويؤكد غسان كنفاني أن التأثير الاكبر في كتاباته كان يرجع إلى الواقع نفسه، مشاهداته، تجارب أصدقاءه وعائلته وأخوانه وتلاميذه وعن تعايشه في المخيمات مع الفقر والبؤس يقول: "ربما كان ولعي بالادب السوفيتي عائداً إلى أن ذلك الادب يعبر عما كنت أشاهده في الواقع، ويحلله ويعالجه ويصفه. لقد استوحيت كافة أبطال رواياتي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة وليس من الخيال. كما أنني لم أختر أبطالي لاسباب فنية (ادبية) لقد كانوا جميعا من المخيم وليس من خارجه، أما الشخصيات الفنية في قصصي الاولى فقد كانت دائماً شريرة، وذلك عائداً إلى تجربتي مع مرؤوسي في العمل. إذن كان للحياة نفسها التأثير الاكبر على كتاباتي".(٤)

---

(١) فيصل دراج: **دلالات العلاقة الروائية**، سابق ، ص ١٧٩.

(٢) فيحاء عبدالهادي: **وعد الغد – دراسة في ادب غسان كنفاني** ط١ دار الكرمل للنشر، عمان – الاردن، ١٩٨٧م، ص١٦.

(٣) غسان كنفاني: "غسان كنفاني في اخر لقاء اذاعي قبل استشهاده"، **مجلة الهدف**، المجلد الخامس، ع ١٢٩، ١٩٧٣م، ص١٨.

(٤) فيحاء عبدالهادي: **وعد الغد- دراسة في ادب غسان كنفاني** سابق، ص١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما إميل حبيبي فهو الروائي الفلسطيني الاول الذي يحاول الرواية المخبرية التجريبية، التي تعتمد في موادها الكيميائية الاولى على مادة التراث، ويكون بذلك قد بدأ مع جمال الغيطاني في استطلاع أفق شكل جديد للرواية العربية المعاصرة من خلال الارث السردي العربي، ومن خلال الموروث القصصي العربي، وهذه هي بدايةالطريق الطويل نحو ابداع شكل عربي روائي يخرج من أكمام الجاحظ والمقريزي والمسعودي والهمذاني والمعري وابن اياس، ومن المؤمل أن تصبح الرواية العربية المخبرية التجريبية المعاصرة تياراً شاملاً، يستطيع من خلال العمل الجماعي الروائي تحقيق المنشود.

لقد كان (كارل ماركس) و(تولستوي) و (مايكوفسكي) و (تورجنيف) و (فولتير)، حشوة رويات إميل حبيبي، أما ثوبها فهو قطع قماش مقتطفه من أثواب (بديع الزمان الهمذاني) و(الجاحظ) وأدب الكشاكيل والمقامات وغيرها من صنوف الادب الساخر.

إن التراث والادب العالمي هما اللذان وضعا إميل حبيبي على سكة البحث عن الاسلوب الجديد وجامع الانو اع الجديدة، لان حاجة التعبير الموضوعية أقوى الحوافز على الخلق والابداع، يقول إميل حبيبي، "ادعيت أن في مقدوري اعتمادا على إلمامي بالتراث، وعلى تذوقي للادب العالمي، أن افتش عن أسلوب جديد في الادب، يتفق وإمكانية الاستيعاب الجماهيري العربي الخاص، والحقيقة أنني حين كنت أخوض في أسلوب جديد، كنت أفعل ذلك عن تعمد وإصرار، مجيزاً لنفسي حرية التجربة، وفيما بعد لاحظت هذا الامر لدى عديد من شعرائنا، وأدركت أن محاولتي هذه ليست عرضية، وإنما هي تعبير عن الحاجة الموضوعية".(١)

ويقول اميل حبيبي متحدثا عن مصادره الثقافية:"عندما فكرت في كتابة المتشائل، قرأت المصادر العديدة حول الغزو الصليبي للبلاد، وقرأت بعض مؤلفات إخوان الصفا، وكتاب (العقد الفريد)، وبعض كتب الجاحظ، هذا إلى العديد من الروائع العالمية لكثير من الكتاب المعروفين"(٢)

لقد تأثر إميل بالتراث العربي القديم تأثرا كبيرا، فقد اهتم بأدب الخوارج والقرامطة، حيث كان يبحث عن التراث المقاوم في مسيرة التاريخ العربي، كما تأثر بأسلوب المقامات وحب تقليب اللفظة على وجوهها(٣) لذلك اهتم كثيرا بأدب الجاحظ يقول: "وكتابات الجاحظ اعود اليها، ولكن عودة انتقائية حينما احتاج الى مفردة معينة، لان الجاحظ شجاع في استنباط لكلماته الجديدة، وهو الذي شجعني على استنباط كلمة "المتشائل" مثلا".(٤)

---

(١) محمود درويش والياس خوري" إميل حبيبي – أنا هو الطفل القتيل" (مقابلة) **مجلة الكرمل** ع١، س١، ١٩٨١، ص١٨٣.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٤.

(٣) نادر قاسم: **تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية**، رسالة ماجستير، الجامعة الاردنية، ١٩٩١م، ص٣٠

(٤) المرجع السابق نفسه، ص ٣٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن تجربة إميل حبيبي أورثته القدرة على السخرية الجادة الهادفة، اذ يرى هذه السخرية تعبيرا عن مأساة هي أكبر من أن يتحملها ضميره الانساني، يقول: "اريد الا انفجر، أريد ان استمر في المسيرة، ومن موقع المسوؤلية لا بد ان أستمر، والسخرية تساعدني على ذلك، وانا استخدم السخرية ايضا لان السخرية في طبعي، انا حاد اللسان وسليط الى حد ما، وحين استثار التجئ الى الالفاظ البذيئة، وعموماً أعداؤنا يخافون لساني"(١) ويرى إميل أن ما من شعب ذي تراث عميق، إلا ويحتل الادب الساخر الاجتماعي والسياسي مكاناً مرموقاً في تراثه، وهذا شأن التراث العربي العريق، ويتعاظم دور هذا الفرع من الادب، ويبدو أنه يزدهر بتعاظم القمع السلطوي الرجعي، وازدياد الحاجة لدى الجماهير المسحوقة إلى سلاح أشد مضاء إلى صميم الحاكمين بأمرهم. ويرى إميل أن (ألف ليلة وليلة) و(رسالة الغفران) فيهما تهكم لاذع على المعتقدات السائدة آنذاك، (فألف ليلة وليلة) الشهيرة عالميا قد تطورت في ألف قصة وقصة من نكتة وسخرية اجتماعية يتهكم واضعيها على اولئك الرجال الذين يحبسون نساءهم في (حريم) فيتوهمون أنهم بذلك ضمنوا وفاءهن من جانب واحد، إلا أن الامر يأتي على عكس ما يتوقعون.(٢)

إن إميل حبيبي يوظف التراث ولا يعيد انتاجه، يعمل على تفكيكه ومحاكاته بصورة ساخرة يفجر سياق الابداع الروائي، وبالتالي يصبح التراث لا مجرد شكل يحاكى ويبعث على الانبهار، بل جسداً حياً باندماجه في سياق الحاضر، وعمله على اضاءة الحاضر والكشف عن مشكلاته المعقدة.

أما أفنان القاسم، فيشير الىمصادرة الثقافية قائلا: "أخذت عن "هوميروس"، ومنه الالهة أثينا، وعن (الف ليلة وليلة)، ومن صديقتي شهرزاد بعض الليالي، ولأجلي قتلت شهرزاد شهريار في الليلة الاولى قبل الالف... إن علاقاتي وطيدة بشهرزاد والمتنبي، شهرزاد جاءت لعوني في (تراجيديات)، والمتنبي جاء لعدم عوني في قصة (حلم حقيقي). إن علاقاتي وطيدة (بشكسبير) (وكافكا). شكسبير ذهبت لعونه في المسرحية الثانية من أم الجميع (سقوط جوبيتر) وقد حررت بطله الملك (لير)، وجعلتُ له قدراً فلسطينياً، وبخصوص (كافكا) لم أنجح في عونه في قصة (الذئاب والزيتون) وبقي الابطال عندي وعنده على عهدهم الذي كانوه في قصة (المسخ). أما تتويج كل علاقاتي السابقة واللاحقة فهي علاقاتي التي ارتبطت بالقرآن الكريم. والكتاب المقدس في قصصي (كتب وأسفار).(٣)

---

(١) رضوى عاشور: "إميل حبيبي"، **مجلة فلسطين الثورة**، ع ٢٥٤، ص ٧، ١٩٧٨م، ص ٥٨.

(٢) نادر قاسم: **تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية**، سابق، ص ١١٢.

(٣) أفنان القاسم: "أبطال كتبنا هم الذين يقتلوننا"، **الدستور الاردنية**، ع ٩٣٩٢ تاريخ ١٩٩٣/١٠/١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهكذا رأينا نماذج مختلفة من العوامل الثقافية عند الروائيين الفلسطينيين، بالاضافة إلى أيديولوجيات مختلفة، وطرائق مختلفة في التعامل مع النص الروائي، ولكنها مجتمعة، فيها دعوة إلى التنقيب عن كل ما أحل في التراث العربي بخاصة والتراث الانساني بعامة، كما أنها دعوة لانتقاء كل ما يفيدنا في بناء حاضرنا ومستقبلنا، أي كل ماله قدرة على الامتداد لا الارتداد على حد قول الدكتور عبدالرحمن ياغي، فليس المقصود من العودة إلى التراث الرغبة في التتابع الزمني للعصور، وإنما الرغبة في تتبع "الزمان الاجتماعي... والمحاور المتصلة بقضايا الانسان المصيرية، من هنا كان لابد من الاختيار الواعي المعتمد لمجال من مجالات التاريخ الماضي، لاستحيائه في سبيل الانسان المعاصر وقضاياه المصيرية". (١)

تستعيد الاعمال الروائية العربية الفلسطينية بعد عام ١٩٦٧م ماضي الشعب الفلسطيني من حيث هو ماضي صراع ومواجهة، وتتناول حاضره كامتداد لذلك الماضي واستمرار له، وتعيد بناء هذه الحركة التاريخية فنياً، فيتجلى الحاضر في الماضي، وتتواشج لحظة الحاضر بلحظة الماضي، حتى يقف (الزمن الفلسطيني) أمامنا وحدة حركية تنزع إلى التحقق، يقف كاتبنا داخل "الدائرة الفلسطينية" يعيش أبعادها، ويستلهم انتصاراتها وانكساراتها، يحكي عن مكان هو مكانه، ويقص زمنا هو زمانه، وتتداخل الازمنة والامكنة حتى تستحيل الى لحظة وعي كثيفة يقف فيها الكاتب ذاكرة لشعبه، أو ذاكرة لذاكرة. ذاكرة فردية لذاكرة جماعية، يعود الكاتب الفلسطيني الى الماضي والجذور، ليستلهم عبق التاريخ، ويسترجع ما مضى، ويبحث عن النهاية في البداية أو البدايات وإذا كانت (النهاية) ماثلة أمام العين وحاضرة في مجال الرؤيا، فإن البداية أو البدايات، تقف بعيدة وراء غيوم الذاكرة، وكثافة الحكايات،وفي استرجاع البداية، يتحرك الحاضر صاحياً، ويمتزج ما مضى بما هو آت، ويستحيل الزمان إلى فيض، والحكاية إلى أمثولة.(٢)

وقد كان اختياري بعض الروائيين الفلسطينيين لطرائق السرد التراثي تأكيداً لارتباطهم بالجذور الثقافية العربية، وهنكذا يمثل استحضار التراث في هذا المضمار لحظة وعي كلي يدخل في تصوره الفئوي والطبقي والوطني، ليتجاوزها نحو القومي، ويمكن تصنيف أشكال توظيف السرد التراثي في النص الروائي إلى:

أ. شكل اندماجي لا يخرج فيه النص الجديد عن دائرة الشكل القديم.

---

(١) عبدالرحمن ياغي: – **في النقد النظري – نحو حركة نقد ادبي راسخة**، ط١ دار الفارابي ، بيروت، ١٩٩٢م، ص٥٢.

(٢) فيصل دراج: "البهلول – الايديولوجيا الادبية والايديولوجيا المباشرة"، **مجلة شؤون فلسطينية** ع٨٩، ١٩٧٩م، ص٢٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب. شكل يتم فيه التجاوز بين شكل قديم ومضمون وأسلوب جديد في إطار مشروع كتابة روائية عربية جديدة تستمد مقوماتها الفنية من خصوصيات السرد العربي في مختلف تجلياته حتى تكون مستجيبة لمتطلبات الابداع والتلقي على السواء في تركيزها على فضح التناقضات التي يعيشها الوطن العربي في تمزقة بين اجترار الاحباطات المتولدة عن وضعية التشرذم من جهة، وفي تطلعه لمواجهة التحديات عن طريق تحقيق الوحدة العربية من جهة ثانية.

ج. شكل استعاري، يتحقق من خلال امتصاص نصوص سابقة، بعد تمثلها وتحويلها ونقدها لتصبح ذات حمولات فكرية جديدة في سياق جديد، كما يتضح ذلك في (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل)(١)

وبصفة عامة، فان نجاح توظيف التراث في الاعمال الروائية، رهين إلى حد بعيد بوعي الكتاب بموقفهم التاريخي، وبدرجة جرأتهم على خلع قناع القدسية المصطنعة عنه، وبعدم التعامل معه كهدف، بل كأداة تساعد على استشراق المستقبل. وسندرس في الفصل التالي المصادر التراثية وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.

---

(١) أحمد اليابوري: "الرواية العربية والوعي القومي"، **مجلة الوحدة**، ع ٨٥، س ٥، ١٩٨٩م، ص ٥٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

(المصادر التراثية وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية)

المبحث الأول:-الموروث التاريخي وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية.

المبحث الثأني:- الموروث الادبي وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية.

المبحث الثالث:- الموروث الديني وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية.

المبحث الرابع:- الاسطورة وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية.

المبحث الخامس:- المأثورات الشعبية وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية.

المبحث السادس:- ألف ليلة وليلة وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

***الموروث التاريخي وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.**

كل مؤلف أدبي يطرح بكثير من اللامباشرة والآنية، علاقة الأدب مع التاريخ بكثير من الصرامة وربما الحدة. نؤكد إن أي نص أدبي يندرج في سياق مجتمعي، تاريخه يشترطه ويسمح به، ويُحضّر ظهوره، فعناصر ما قبل النص، الادبية والاجتماعية والأيديولوجية تحدد تراث المؤلف ومادته التي سيشكل أو ينتج من تحقيق إنسجامينها، فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو الكاتب، بُنية لغوية دالة تحيل إلى رؤية للعالم موحدة.

كل نص أدبي يخفي وراءه شبكة نصية أو سلسلة نوعية أدبية، يستوعبها بالتفكيك والتحويل، كما أن كل نص ينبني في علاقات نفي، وتملُّك نصوص وخطابات متنوعة ومتعددة تبدو على سطح البنيات الذهنية ككون مركزي ، لمجتمع أو فترة تاريخية، وتتعين في خطابات معرفية أو فلسفية أو تاريخية أو أيديولوجيات أو رؤيات للعالم. من المتفق عليه أن هناك أشكالاً وأنواعاً أدبية كالرواية مثلا، مسجلة في التراث الملحمي والسردي ومندرجة في أنساق اجتماعية وذهنية مرتبطة بتظاهر مجموعات اجتماعية على سطح التاريخ تحيل إلى القوميات والبرجوازيات الأوروبية ومنظومة قيمتها(١) أو إلى استيعاب الطبقات الوسطى، ومنها (أنتلجانسيا) المجتمعات المستعمرة سابقاً عبر مساق التثاقف السلمي أو العنيف للشكل الروائي، كما حدث هذا في العالم العربي.

وهكذا يرتبط ما هو أدبي تخيلي بما هو تاريخي في مستويين : كونه نتاج فترة تاريخية تشكل بنية تحتية، أو مادة قص وتشكيل لغوي أدبي، وتتظاهر كأحداث ووقائع وحكايات ووجوه، بحيث تمتلك المخيلة واللغة الادبية والتاريخ كمحتوى، وتعيد صياغته وفق منظورات معينة، تقوم هي الاخرى في التاريخ والأيديولوجيا والرمزي الذي يعطيها دلالاتها ووظائفها المعنية. "ليس هناك نص أو مؤلف أدبي يبزغ من عدم، فخلف أو تحت أي كتابة أدبية تراث الآلاف السنين من الأدب والممارسة اللغوية الدالة".(٢)

الرواية لا تنقل بل تكتب، والكتابة ليست نقلا بل فعل، فالكلمة فعل في الاساس، إنها حد يرسم حدود الزمن والذاكرة، أي حدود الممارسة في وعيها لذاتها كممارسة، لذلك يصبح الكلام عن الأنعكاس، وكانه كلام خارج العملية الادبية والابداعية، أي أنه محاولة للقبض على هذه العملية وتأطيرها داخل نسق أيديولوجي صرف- بمعنى آخر: أنها مجرد شكل لقراءتها من داخل منظور البحث في الممارسة الاجتماعية، وليس من منظور البحث عن الابداع كممارسة في

---

(١) Georges Lukacs, Ecrits de Mo Scow, E,S Coll, Ouvertures Paris, 1974, P. 79

(٢) عمار بلحسن: " نقد المشروعية – الرواية والتاريخ"، **مجلة الفكر العربي المعاصر** ١ع ٧٦، ١٩٩٠م، ص ٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذاتها، والروائي هو الشكل الجديد للرواي، فهو الذي يقدم اقتراحاً لعلاقة الخيالي بالمعاش، ولازدواج الظاهر والباطن، وهو حين يكتب يدخل في مغامرة اكتشاف اللحظات التاريخية وتشكيلها.(١)

الكتابة التي تؤرخ، أي: التي تعطي لهذا الزمن ذاكرته الإيقاعية، عبر توحيد عناصره في احتمالات أزمنة الكتابة، وفي البعد الرؤيوي الذي تعطيه الكتابة للمعرفة اليومية المتداولة، عندما تنقلها إلى حيز المكتوب، وتحررها من ذاكراتها ودلالاتها وتعطيها دلالات اجتماعية، فنقوم بذلك بنقلها من التخشب الرؤيوي الذي للاشياء المتداولة، كأن الرواية هي لغة مرحلة الأنتقال أو أكثر لغاته التصاقا به، كانها اليوم استعادة لفضاء الابداع، ومحاولة لصياغة الكاتب الذي لا يكتفي بأن يكون شاهداً على زمانه، بل يكون شاهداً فيه، وبذلك تصير الكتابة الروائية إلى اقتراح جديد لرؤيا التحول، ودعوة إلىالخروج من الاتكاء على الذاكرة، وبحثا عن فضاء شاسع لاحتمالاته(٢)

إذا كان الشعر يوازي التاريخ ولا يتقاطع معه إلا في حالة الابداع الشعري الكبير، فإن الرواية لها وضع مختلف، فهي جنس أدبي يحكم التاريخ دلالته ومساره وتطوره، وهي جنس يبني هويته الادبية ويحتفظ بها بسبب علاقته الحميمة بالتاريخ. تحتضن الرواية مكاناً وزماناً متميزين، وترسم أشكالاً من الصراع تدور فيهما، ويكون الصراع المرسوم الذي ميزه المكان والزمان، مرأة لمجتمع محدد وصورة له، ومع أن مفهوم الجنس الروائي يميل إلى مفهوم المتخيل الروائي، فإن هذا المتخيل يكون فارغ المعنى، إن لم يكن تجريداً فنياً لتجربة اجتماعية تنتمي إلى مجتمع له تاريخ وهوية وثقافة.(٣)

إن ارتباط الممارسة الروائية بتحولات مجتمع واضح الخصوصية هو الذي يقيم علاقة حميمة بين الرواية والتاريخ، ويجعل المعرفة الادبية التي تنتجها الكتابة الروائية معرفة موضوعية تلتقي مع المعرفة التاريخية، وفي هذا اللقاء بين شكلين مختلفين من المعرفة تتجلى الكتابة الروائية كشكل متميز في البحث التاريخي، يبحث فيه الروائي عن هويته وعن هوية المجتمع الذي ينتمي إليه، ويقوم البحث عن الهوية الذاتية أو الجماعية على مسألة الحاضر والماضي، وعلىمقارنة الازمنة المتعددة التي نسجت حاضراً معيناً والنص الروائي في تفتيشه

---

(١) إلياس خوري: **الذاكرة المفقودة – دراسات نقدية**، ط١، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٨٥.

(٢) إلياس خوري: "الكتابة والمتكأ"، **مجلة إلطريق**، ع٣، ١٩٨١م، ص ١٦٩

(٣) فيصل دراج: **دلالات العلاقة الروائية**، سابق، ص ٨٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن هوية معينة يعقد حواراً بين أزمنة مختلفة، ويكون شكلا من كتابة التاريخ، يتضمن الخطاب التاريخي ويفيض عنه أيضا.(١)

ويشير جورج لوكاش إلى أن الرواية المرتبطة بالتاريخ تدعو إلى تصوير أو تمثيل حركة الحياة الشعبية داخل التاريخ كحركة واقع موضوعي، مرتبط بعلاقة حية مع الحاضر، وهيمنة موضوع التاريخ الثوري على مستوى خطاب شعاب ودولة حول نفسها وذاتها، يمكن فهمه لكونه يجد تفسيره في الحركة التاريخية لاستعادة الهوية و الشخصية وتصليب عمق الحقل التاريخي وإرادة تخطي الحادث الاستعماري.(٢)

التاريخ هو الزمن ، ليس عصر معين محدد بعلاقات رمزية وضعها الإنسان بدءا بالثواني حتى السنين والقرون، كل لحظة تُولي، هل هناك فرق بين لحظة ولّت منذ ثواني ولحظة خلت عليها ألف سنة مثلا؟ أبدا، ، كلاهما لا يمكن استعادته، بل إن التاريخ مستقبلي متخيل ـ التاريخ هو الزمن في ديمومته وصيرورته، والإنسان بين لحظتين، الأولى مضت لا يمكنه استعادتها والثانية آتية قد لا يصل إليها، والفنان الحقيقي هو الذي يصون مسافة زمنية معينة من العدم، إنه يسجل ما لا يذكره المؤرخون، وما تقلب معانيه الصحف اليومية أنه تبقى لنا من خلال مسافة زمنية معينة، سواء كان سيرة أو حكاية أو عبارة قديمة أو لوحة، اتجهت إلى التاريخ، المصادر التاريخية الكبرى للزمن العربي(٣)

وهكذا يلتجئ النص الروائي إلى التنافر الزمني، فيستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتابته، "فالرواية تختار الأحداث كبيرة كانت أم صغيرة بدقة متناهية، فتربط بينها، لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة، وتحديد موقع الأحداث يجعل الاثبات اكثر إقناعاً.(٤)

والرواية تجمع بين التاريخ والرمز، أي بين الماضي والحاضر، وتجمع أيضا بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية، وهي تستغل هذا التنافر لخدمة أغراضها الدلالية، ولبيان البعد الرمزي للرواية حين تجعل من أحداث الماضي قاعدة لرؤية الحاضر وتغييره.

إن ما يهم في الرواية التي تركز على التاريخ ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الأيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، و ما يهم هو أن نعيش مرة اخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا أو يشعروا، ويتصرفوا كما فعلوا ذلك

---

(١) فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، سابق، ص ٨٨-٨٩.

(٢) George Luc Kacs, Le Roman Historigue Pagot, Paris 1965, P. 383.

(٣) جمال الغيطاني: "التراث و الابداع الروائي"، سابق، ص ١٠٠.

(٤) سامية أسعد: "عندما يكتب الروائي التاريخ"، **مجلة فصول**، ١٩٨٢م، ص ٦٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الواقع التاريخي.(١) ومن هنا تنتقي إمكانية إسقاط الرؤى التي ولّدتها ظروف الحاضر على الماضي. وتشخيصه مُهّمة على صعيد بناء الحاضر والمستقبل، وتتأكد أهمية عرض الحاضر شخصياته وأحداثه في جدل علاقاتها مع بعضها البعض وفي حدود نسبتها التاريخية.(٢)

أخذ التراث التاريخي مجالاً رحباً عند الروائيين الفلسطينين، ذلك لأن التاريخ – كما يقال – هو الماضي، والتراث وجه الماضي المتلون بألوان الحياة، المتجدد في حلقات متفاعلة، وإن أنتهى الواقع التاريخي بأحداثه، لكنه يظل له دلالة في النفوس، إذ "أن التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليس هناك إذن صورة جامدة ثابته لأي فترة من هذا الماضي".(٣)

لقد أخذ الموروث التاريخي لدى الروائيين الفلسطينيين أبعاداً متنوعة، إنطلاقا من البعد الاقليمي إلى البعد القومي، وانتهاء بالبعد العالمي والإنساني، هذه الابعاد يرتبط تواصل الروائي بها بما تقتضيه تجربته الروائية، وبما يوافق طبيعة الافكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى القارئ، ولكي يكون النظر إلى التراث التاريخي عملياً، لا بد من كشف القيم التراثية الحية فيه، ولا يكون ذلك إلا باعتماد الرؤية المعاصرة بنهجها التحليلي الأكثر تقدماً والأكثر التحاماً يُحركه الواقع، فالتاريخ مصدر غزير، يستقي منه الروائي. وكما ذكرنا سابقاً، لا نغالي إذا قلنا إن جميع الإنماط التراثية تدخل في الاطار التاريخي، إلا أنها تتأطر في مجالاتها المعنوية عند الدارسين تسهيلا للبحث والدراسة.

وأظن أن عدداً من الروايات العربية الفلسطينية المنشورة بعد عام ١٩٦٧م، جاءت تحمل معها مؤشرات التجاوز وتعميق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة تضرب في أعماق الذات الفرية والجماعية وتحقيق التعرية اللازمة عبر الفضح والاحتجاج وإبراز إشكالية القوة الشعبية، وترصد التاريخ الساخن من الداخل، التاريخ المتحيز للقوى الرافضة للاحباطات والهزائم.

اختار إميل حبيبي حدثاً تاريخياً مهماً في رواياته (المتشائل، إخطية، سرايا بنت الغول) وهو تداعيات الحروب الصليبية وآثارها في فلسطين خاصة، وحاول أن يجري من خلال هذا الحدث تصادماً زمنياً مع ما أصاب فلسطين منذ الاحتلال الاسرائيلي حتى الأن. لذلك يستحضر إميل (التاريخ) في جو من المحاورة بين الماضي والحاضر، فحين يتحدث سعيد أبو النحس

---

(١) جورج لوكاش: **الرواية التاريخية**، ترجمة صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨، ص ٤٦.

(٢) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع – المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية**، سابق، ص ٨٩.

(٣) مصطفى ناصيف: **دراسة الادب العربي**، سابق، ص ١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المتشائل بطل رواية (المتشائل) عن نسبة الوضيع وطبائع أهله في تغيير الولاء حسب المصالح الآنية، يحيل الكاتب إلى واقعه مقتل قطز على يدي بيبرس أحد قادته عذرا عام ١٢٦١م(١)، ويشير الكاتب إلى هذه الواقعه ليوفر سنداً تارخياً فعلياً للفكرة التي يحاول أن يسوقها للقارئ.

وفي رواية (المتشائل) تظهر مدينة عكا في مواطن مختلفة من الرواية، حيث يشير إميل إلى ما لاقت من العذاب والاضطهاد الشديدين على يد الصليبيين ، إلى أن جاء صلاح الدين الأيوبي وحررها في المرة الأولى، والقائد المملوكي قلاوون في المرة الثانية عام ١٢٩١م "خذلك عكا هذه مثلاً، فحين افتتحها الصليبيون عام ١١٠٤م، بعد حصار دام ثلاثة أسابيع ذبحوا أهلها ونهبوا أموالهم، وبقيت في أيديهم ٨٣ عاما حتى حررها صلاح الدين بعد وقعه حطين التي علمتكم عنها في المدرسة"(٢) ويمتد إميل من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر، فيقول: "كل مكان في بلادنا قد تقدس بدماء المذبوحين، ويظل ينقدس يا بني. ومدينتك حيفا، لا تختلف عن بقية مدننا المقدسة، فبعد أن اكتسح الصليبيون مدينة القدس عليها السلام سنة ١٠٩٩م، وكتب ملكهم (جوتفريد) في رسالة إلى البابا متباهياً بأن أكوام الرؤوس والأيدي والارجل كانت ترى في ساحات المدينة وطرقاتها، وبأنه في مسجد عمر رضي الله عنه حيث التجأ المسلمون، وصلت الدماء إلى ركب الخيل".(٣)

إميل حبيبي يكتب عن حدث تاريخي ينتهي بسقوط القدس وعكا وحيفا، حدث ينتهي بسقوط المكان وظلم الإنسان، والممارسة الاستبدادية التي تنتج الهزيمة، وإذا كان نص إميل يفيض عن الحاضر ويرهن الماضي ويطرح أسئلة متجددة، فإن النص القديم جزء من تجربة تاريخية مضت، فيحاول إميل أن يربط بين هزيمة ١٩٦٧م، وما سببته من جرح للفلسطينيين، وبين ما أصاب مدينة (عكا) مثلا على حد تعبير إميل، وما شهده بحرها من فظائع المجرمين، حيث يشير الكاتب إلى أن الريح كانت تهب على هذا البحر في موسمين، في فصلي الربيع والخريف، وهذا ما يسجله الكاتب من خلال تضمينه لبعض ما قاله ابن جبير الذي زار عكا عام ١١٥٨م(٤) حيث قعد على الشاطئ يترقب هدوء البحر ليفر من عكا التي مومسها الروم، إلا أنّ الريح – كما يذكر الكاتب – ظلت تهب على عكا وبحرها رغم مومسة الروم لها. وهذه الريح الشرقية هي ريح التحرير التي أتت على يدي صلاح الدين، ومن ثمّ على يدي القائد المملوكي

---

(١) إميل حبيبي: **الوقائع العربية في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل**: ط٢، دار ابن خلدون، ١٩٧٤، ص ١٤.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٣٦.

(٣) الصدر السابق نفسه، ص ٣٧.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قلاوون(١) إلا أن هذه الريح قد سكنت الآن بعد تقاعس الحكومات العربية عن الدفاع في فلسطين وبحرها، وشغلت بالملذات والخمور، وإن كانت هذه الخمور نتاج الصهاينة يستوردها العرب عبر الجسور المفتوحة.(٢)

يكتب إميل نصاً في الحاضر ويهاجر إلى نص في زمن مضى ، أي يقوم بهجرة خادعة، لأنه يقرأ النص القديم بوعي الحديث، ولأنه يعيد كتابته بتقنية حديثة، تأخذ معناها من معنى الكتابة الروائية ككتابة حديثة. وإذا عرفنا أن إميل حبيبي يعتمد على نص ابن شداد في تاريخه لسيرة صلاح الدين الأيوبي، فإن نص (ابن شداد) يتفكك ويعاد تركيبه ويترهن في الممارسة الروائية، يصبح التاريخ مادة أولية، تُحوَّل إلى كتابة راهنة تستجيب لحاجات معنوية وأخلاقية وجمالية وسياسية عليها الحاضر المعاش.

إن النص التاريخي المتعامل معه في هذا الحدث، لا يختلف عن الزمان والمكان إلا من حيث الدرجة، إنه محاولة تلفيظ الحدث، أو اللحظة التاريخية زمن وقوعها، أو بعدها بقليل أو بكثير، وتركيز إميل على هذه النصوص بقصد التعامل معها، يتم من خلال تبئير عصر الحروب الصليبية الذي يراه يشبه إلى حد بعيد عصرنا هذا الذي نعيش فيه.

لقد ظهر لنا أن ميل (خلاصة الأحداث) إلى اشتمال الماضي هو الاتجاه الغالب في رواية المتشائل، فإنه من باب الترتيب الحديث عن (الخلاصة) في علاقتها بالزمن الحاضر مع الاشارة الضرورية إلى أنها (الحدث – الخلاصة) لا تتحرر أبداً من ظل الماضي الذي يبقى متحكماً في خلفيتها ونمط اشتغالها، وبعبارة أدق، فهذه الأحداث المتعلقة بالقدس وحيفا وعكا قديماً وحديثاً تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر الرواية وتفسح المجال بذلك أمام القارئ لكي يستجمع صورة الأحداث كما يريد له السرد أن تلم بها.

هذه الأحداث تختلف عن غيرها من الأحداث التي وردت في أماكن متفرقة في الرواية نوعياً بكونها تؤكد على الوظيفة الاخبارية في السرد، وتجعلها في الطليعة، فمن خلالها سنتعرف على مستجدات الأحداث أولاً بأول، ونقف على كل ما أضمرته الرواية أو سكتت عنه الآن من وقائع ومصائر الشخصيات، كما أن هذه الأحداث تسهم كذلك في رسم الوضع الحاضر الذي توجد عليه الامور في الرواية، وبذلك يجري تمهيد السبيل امام القارئ لتقبل وفهم التطورات الحكائية اللاحقة.

وسواء كانت الخلاصة استذكارية تمتح من أحداث الماضي أم كانت خلاصة مستجدات ترتكز أكثر على ما وصلت إليه الأحداث في الحاضر، فإنها تكشف لنا بكامل الوضوح عن

---

(١) إميل حبيبي: المتشائل، سابق، ص ٩٢.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طبيعة العلاقة الجذرية التي نقيمها مع الزمن داخل الرواية بحيث تتحول هذه الأحداث إلى ما يشبه "البوصلة التي تخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر الرواية بأقل إشاره وأسرع إشعار".(١)

ومع ذلك يؤكد إميل في روايته (المتشائل) أن حركة التاريخ تتجه إلىالامام دائماً، وأنّ التاريخ حين يسجل فظائع الغزاة، يسجل أيضاً هزائمهم وأندحاراتهم أمام الشعوب الثائرة.

يقول البطل اسماعيل في رواية (اسماعيل) لأحمد حرب: "الارض ورثتها عن أبي، ومازلت أعمل فيها، حتى تتحقق النبوءة، أي نبوءة؟ لا أعرف، النبوءة، القرآن لا يكذب، ربما لا تتحقق في حياتي، الصليبيون حكموا وزالوا، والا تراك حكموا وزالوا، والأنجليز حكموا وزالوا، والاسرائيليون... التاريخ لا يكذب"(٢) إلاّ أن أحمد حرب يكشف لنا عن وعي شخصياته عندما ترد قائلة: "من وضع هذه الخرافات في رأسك؟ أي نبوءة تنتظر، لن تنزل ملائكة السماء تحارب الاسرائليين، لن يزولوا بمعجزة، ولله تكون بدر ثانية(٣)

إن اللجوء إلى هذه النبوءات، مع أنها تكشف عن حركة التاريخ، وأن دولة الصهاينة زائلة لا محالة، مثلما زالت دولة الصليبيين وغيرهم، إلا أن أحمد حرب ينظر إلى هؤلاء الذين يحاربون بالنبوءات فقط، بأن هذا الامر مأوى العاجزين المشلولين، لأنهم لجأوا إلىعالم الغيب من أجل البحث عن الخلاص، وهم غير قادرين على المواجهة وممارسة فعل التغيير، كما تجد الرواية أن الخلاص لا يأتي إلا من خلال طريق واحد، وهو الثورة والنضال، يقول أحمد حرب: "... اسمع، أنقل لك باختصار كلمة الثورة أن اردتني ابناً لك، فعليك في هذه اللحظة أن تعدني بالكف عن العمل في المستعمرة. شعر أبو اسماعيل بالتحدي"(٤)

أحمد حرب في روايته (إسماعيل) لا يقرأ التاريخ ليتغنى بالتاريخ، وإنما يريد أن يُحوّل التاريخ إلى ثورة، وإذا لم يتحول إلى فعل للتغيير تصبح قراءة التاريخ مجرد اجترار لا أثر له "مسكين أنت يا إسماعيل، أنت كالبطل في المأساة الاغريقية، طيب، لكنك جاهل، اعرف نفسك يجب أن تقبل إسماعيل حتى تصبح اسماعيل، اقتل ذاك اسماعيل، إربط امعاءه على أشجار عنب الخليل، وعلق رأسه عند مدخل الحرم عبرة للضالين، إن لم تقتله بيدك، فالكارثة تنتظر إسماعيل وابناء اسماعيل، لا تنتظر اقتله اقتله، لا تعيد مسيرة من سبقوك، لا تقرأ التاريخ قبل أن تعرف من كتب التاريخ، لا تبحث عن الحقيقة في كلمات مكتوبة، لأن كلمات الحقيقة لم تكتب بعد، من

---

(١) حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**: ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠. ص٢٧.

(٢) أحمد حرب: **رواية "اسماعيل"**: ط١، وكالة ابو عرفة للطباعة والنشر، القدس، ١٩٨٧م، ص ١٦-١٧.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٧.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قال إن التاريخ لا يكذب، إنه كذاب وألف كذاب، إنه بيت دعارة، فلا تكن واحداً من الزناة، طوح البندقية واقطع النهر".(١)

وفي انشغاله بالواقع، وفي تطلعه إلى المستقبل من خلال هذا الواقع يحتكم الواقع بالماضي، لكنه لا ينقل مضمون الماضي التراثي نقلاً فوتوغرافيا، وهذا الاحتكام على التفريط بإيحاءات الماضي واستخدام الرمز التراثي، ليظهر الشيء ونقيضه.

وإذا كان إميل حبيبي يؤسس خطابه (إخطية) على مادة (مروح الذهب) للمسعودي ويحاكي أسلوب المسعودي في بعض نصوصه، فإنه على صعيد الخطاب يحول التاريخ إلى رواية، وبين تلك المحاكاة وهذا التحويل، يحضر نص إميل حبيبي حاملاً رؤية جديدة للابداع، وخالقاً بذلك دلالة جديدة للمادة المتعلقه بها، فإميل حبيبي يكتب النص القديم بوعي جديد، وليس هذا الوعي الجديد قابلاً للتجسيد إلا من خلال نوع جديد هو الرواية. يقول إميل عن المسعودي: "فقد كان رحمه الله شديد الملاحظة، مهتماً بالتفاصيل، دقيقاً في وصف العمران والخراب، وتحديد الاعمار والعقاب، ملاحقة المنابت، والمصائر"(٢)

وفي روايته (إخطية) يقتبس إميل حبيبي النص التالي من المسعودي: "وفي هذه السنة ظهر للمتعضد شخص في صور مختلفة، فكان تارة يظهر في صورة راهب ذي لحية بيضاء، وعليه لباس الرهبان، وتارة يظهر بيده سيف مسلول، فكانت الأبواب تؤخذ وتغلق، فيظهر له إبن كان في بيت أو صحن أو غيره، وكان يظهر له في أعلى الدار التي بناها، فأكثر الناس القول في ذلك، واستفاض الامر، واشتهر في خواص الناس وعوامهم، وسارت به الركبان، وانتشرت به الاخبار والقول في ذلك على حسب ما كان يقع لكل واحد منهم"(٣)

أما نص إميل حبيبي الذي يقابل النص المقتبس فهو: ".. فلم تجد في آخره سوى ديماس، آخر، بما في ذلك أن يكون ظهور (مخلوق فضائي) هو السبب في تلك الجلطة... ولكنها لأمر ما، تركتني وشأني على الرغم من الحاح ثلاثة من شهود العيان على هذا الامر، وقفوا في مواقع متباعدة، وشهدوا بأنهم رأوا بأم أعينهم صحناً طائراً يحوم فوق رؤوسهم ثم يطلق من تحته بريقاً أشد سطوعاً من نور الشمس في الهاجرة، وكانت الشمس في الهاجرة، ويمتد إلى الارض كأنه الصاعقة أو السيف المسلول، ثم يهبط عليه إلى الارض رجل طويل القامة كانه المئذنة طولاً

---

(١) أحمد حرب: إسماعيل: سابق، ص ١٦-١٧.

(٢) إميل حبيبي: رواية (إخطية) ط١ منشورات مؤسسة "بيسان برس" للصحافة والنشر، قبرص ينقوسيا، ط١، ١٩٨٥م، ص ٣٥.

(٣) المصدر السابق نفسه ص ٨٥. وانظر ايضا: المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ج٤، ص ٢٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتفافاً، يرتدي عباءة تونسية بيضاء، وأصرّ قادم من العراق أنها دشداشة، أما الشاهد الثالث وكان امرأة نصفاً من مواليد طبريا، فاكتفت بالقول إنها مما كان يريده جيراننا العرب. ولكنهم اتفقوا على أمر واحد، وهو أنهم شعروا بألم كما لو أن ذلك السيف الضوئي المسلول اخترق صدورهم كما يخترق السفود صدور الفراريج المشوية"(١)

فالشخصية التي ظهرت للمعتضد في صور متعددة هي الشخصية التي ظهرت لاميل حبيبي ومن كان معه في صور مختلفة، الأمر الذي جعل البعض يعتقد أنها غول والاخر أنها صحناً طائراً، والثالث أنها سيف مسلول، ورابع دشداشة وهكذا، يبرز لنا ذلك في كون إميل وهو يكتب رواية تتواصل بالدلالات التاريخية، يخلق دلالات جديدة، ذلك أن المؤرخ المسعودي يمارس عمله التاريخي موصولاً بهاجس استخلاص (عبرة الحدث). أما إميل وهو يتعلق بالمسعودي، فعنده هدف أخر يزدوج إلى كتابة نص جديد وتقديم دلالة جديدة، وبنجاح إميل في تقديم هذا الخطاب الجديد فإن ذلك يستلزم بناء على تقنيات بناء الخطاب، فقدّم دلالة جديدة، ويتجلى ذلك في كون عناصر الحكي بماضيها من أحداث وشخصيات وطرائق للحكي، تتضافر لخلق معنى وتوكيد دلالة جديدة. ونجد رواية (إخطية) بشخصياتها وفضائها وزمانها وأحداثها رغم التنويعات التي أدخلت عليها، تظل مستقاة من نص المسعودي. إن المادة والاسلوب يخصصان للمحاكاة لأنهما يتصلان فيما بينهما بعنصر المشابهة أو المماثلة، وذلك لأنهما يجسدان اللحظة التاريخية.

إن التاريخي ممتد في الواقعي، وعودة إميل إلى (مروج الذهب) للمسعودي ليس صدفة، ولكنه مقصود، إنها قصدية التعبير عن التطابق: تطابق التاريخي والواقعي، تطابق المتخيل والواقعي أيضا، ولا يعني التطابق هنا إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع، ومن ذلك يتحقق الامتداد، و لا يعني التطابق هنا إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع، فالتاريخ كواقع مضى يجدد امتداده في واقع ما يزال حياً ومعيشاً.

إن هناك أسلوباً جديداً يخص (إخطية) أسلوب اعتمد فيه الكاتب طريق تحضير القارئ لعملية مزدوجة، الأولى: أن يقرأ النص متخيلاً أنّ أحدا يقص عليه الرواية مشافهة، والثانية: أن يحاول طيلة الوقت أيجاد علاقات موضوعية بين المناظر واللقطات المتداخلة، كل ذلك إضافة لما يحدثه هذا الازدواج من مداخلات توقف النص أحياناً من أجل الاستمتاع لحكاية داخل حكاية، أو التوقف عند معنى كلمة غريبة، أو الاسترسال مع مترادفات أو متناقضات أو مجموع أحداث متناثرة، وكأنه يتكلم لجمهور خاص اعتاد طريقته في القص، ويعرف بعض إيماءته وإشاراته

---

(١) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ١٥-١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دون عناء، ربما لأن هذا الجمهور في مستوى اطلاع الكاتب أو لأن الكاتب قد عمد مسبقاً إلى التلميح بمجمل ما ورد في روايته من طرف وحكايات وأبعاد واخبار تاريخية وأبيات شعر، فمثلا في الصفحات الأولى من الرواية لا يستطيع القارئ أن يتخيل نوع العلاقة الممكنة بين ما رواه المسعودي على حساب السنين والأيام وبين فلسفة قس بن ساعدة الأيادي، كل ذلك بعفاريت الشيخ.(١)

لذلك زواج إميل بين لغز جلطة المواصلات ولغز الامير الفاضل، وبين الاحابيش القزمية والشخص الذي يظهر للمتعضد في صور مختلفة والعفريت الذي يظهر للشيخ في إبريق الماء.

إن إميل حبيبي ينبش في تلافيف التراث ليستنبط ما يكمن في تراكماته من خبرات يطورها ويكشف عن نكهتها وطعمها وقيمتها، فأنظر إليه وهو يقتبس النص التالي من أبي الحسن ابن علي المسعودي وهو يروي عن بحر الصين: "بحر خبيث، كثير الامواج والخب... ذلك أن البحر إذا عظم خبه وكثر موجه، ظهرت أشخاص سود، طول الواحد منهم خمسة أشبار أو أربعة، كانهم أولاد الأحابيش الصغار شكلاً واحداً وقداً وحداً، فيصعدون على المراكب، ويكثر منهم الصعود من غير ضرر، فإذا شاهدوا ذلك تيقنوا الشدة، فإن ظهورهم علامة للخب، فيستعدون لذلك"(٢)

لماذا جاء إميل حبيبي بهذا النص من المسعودي؟ كيف لا، وقد ظهرت أحابيش جديدة، وأقزام جديدة طول الواحد منهم خمسة أشبار أو اربعة أشبار، فكانت على شكل (بن غوريون) صغير، و(ديان) صغير و (بيغن) صغير و(شامير) صغير، حتى (شارون) الضخم جعله إميل حبيبي مخلوقاً قزمياً صغيراً(٣) يقول إميل في روايته (إخطية): "فكم من ليلة عدت فيها بسيارتي منهوك القوى من شدة القهر، فظهرت لي في وسط الطريق مخلوقات قزمية طول الواحد منهم خمسة أشبار أو أربعة شكلاً واحداً وقداً واحداً، فإما أن يكونوا في شكل (بن غوريون) صغير أو وفي شكل (ديان) صغير... أو تصوروا (إرئيل شارون) صغير، ماذا سيبقى منه، شكلاً وقداً؟ ولكن ما بالعين حيلة"(٤)

---

(١) عزت الغزاوي، – **نحو رؤية نقدية جديثة**، سابق، ص ٧١.

(٢) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ١٥ وانظر ايضا: المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر ج١، ص ١٥٧-١٥٥.

(٣) عبد الرحمن ياغي: "هوامش على رواية إميل حبيبي (إخطية)" جريدة الرأي الاردنية ع ٥٧٠٤، س ١٥، ١٩٨٦م.

(٤) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنها قدرة إميل على المراوغة والسخرية وتنفيس البطون المنتفخة، حتى يصبح شامير وشارون لا شيء أمام الطفل الفلسطيني الكبير. إن إميل يمرمط بهؤلاء الارض على حد تعبير الدكتور عبد الرحمن ياغي، ويهزئهم ويزري بهم،ويدس كل هذه (الممرمطة) في تلافيف الحديث الساخر.(١)

استخدم إميل التراث من أجل التعليق على زيف الحاضر كالملاحظات التي وردت عن المسعودي وتعمده إظهار دقته العلمية، فينقل لنا نص المسعودي المتعلق بحقوق الطبع المحفوظة للمؤلف الذي يقول فيه المسعودي: "فمن حرّفَ شيئاً عن معناه، أو أزال ركناً من مبناه أو طمس واضحة من معالمه، أو لبّس شاهدة من تراجم أو غيّره أو بدّله، أو أشأنه (أفسده) أو اختصره، أو نسبه إلى غيرنا، أو أضافه إلى سوانا، فوافاه من غضب الله وسرعة نقمة وفوادح بلاياه ما يعجز عنه صبره، ويحار له فكرة ... الخ النص"(٢)

ولأجل الفائدة التثقيفية، ولأجل أن يثبت دقة المسعودي العلمية، نقل لنا إميل حبيبي نصين من مروج الذهب، وضمنّها روايته (إخطية)، يقول: "كان أبو الحسن متواضعاً في العلم، أميناً على الحقيقة، فأورد حساباته وحسابات غيره حتى ولو كان الاختلاف بضعة أيام فحسب، فآدم مثلا توفي يوم الجمعة لست خلون من نيسان في الساعةالتي كان فيها خلقه، وكان عمره عليه السلام تسعمائة سنة وثلاثين سنة، دون زيادة أو نقصان"(٣)

أمّا النص الاخر "وأما (متوشلح بن أخنوخ) الذي عمرّ البلاد والنور في جبينه، وولد له أولاد، كان البلغر والروس والصقالبة من ولده، فقد كانت حياته تسعمائة سنة وستين سنة، ومات في أيلول بالضبط"(٤)

هذه النصوص – وغيرها كثير – فيها فائدة تثقيفية للقارئ، وفيها إحالة إلى مصادر تاريخية متنوعة، وفيها إثبات لدقة الكاتب في اقتباس النصوص كدقة المسعودي نفسه.

لقد سرد إميل مجموعات كبيرة من الحكايات – معظمها من التراث – يقصد إيجاد تفسير أسطوري لمجريات الواقع، وهدفه الامعان بالسخرية أو الاستغراب. هذه المزاوجة من جانب الرواي تضيف إلى الرواية عمقاً تراثيا تجعلها بالدرجة الأولى استعراضاً لقضية التراث، بحيث أن الشخصيات التي جندت لتفجير حالة إنسانية لا تستطيع أن تؤدي دورها وسط ذلك الزخم من الاسترسالات الطويلة، خاصة وأنه لا يمكن الافتراض بأن القارئ يستطيع أن يحدد علاقات

---

(١) عبد الرحمن ياغي: "هوامش على رواية إميل حبيبي إخطية"، سابق.

(٢) إميل حبيبي، **إخطية**، سابق، ص ٣٤ وانظر أيضا: السمعودي: مروج الذهب، ج١، ص ١٨.

(٣) إميل حبيبي، **إخطية**، سابق ص ٣٣-٣٤ وانظر أيضا: المسعودي: **مروج الذهب**، ج١، ص ٣٨.

(٤) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٣٤ وانظر أيضا: المسعودي: **مروج الذهب**، ج١، ص ٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدلالات التاريخية بالواقع، إضافة لذلك فإنه لا يمكن الافتراض بأن القارئ قادر دائماً على ايجاد علاقة موضوعية بين أجزاء الرواية المختلفة.(١)

وإميل حبيبي في توظيفه لمادة (الحكي) من خلال (مروج الذهب) للمسعودي لم يكن يحاكي مادة حكائية موجودة سلفاً، ولكنه كان يتعلق بها ليبني عاملا خاصاً وجديداً، ويبدو ذلك في لعبه بمادة (الحكي) بطريقته الخاصة،وواضح أن خيال الروائي كان قوياً في تشكيل المادة واستلهامها لملء العديد من الفجوات، وخلق شخصيات وفضاءات وأحداث جزئية تتكامل وتتضافر فيما بينها لتكوين الصورة العامة، فإميل حبيبي لا يعيد كتابة الخطاب التاريخي، ولكنه إنطلاقا منه يكتب (رواية)، إنه يحول مادة الخطاب التاريخي لتقدم من خلال نوع مختلف بمواصفاته ومكوناته المختلفة، هو (الرواية).

ونحن نقرأ (السداسية، المتشائل، إخطية، سرايا بنت الغول) نستشعر أننا أمام معمار فني وفلسفي مختلف عما نجده في الخطاب التاريخي المحض.

إنّ إميل يوظف رموز المقاومة في التاريخ العربي مثل صلاح الدين الأيوبي وعيسى العوام الذي ينقل لنا قصته من مؤرخ سيرة صلاح الدين (بهاء الدين بن شداد): "إن عواماً مسلماً يقال له عيسى، كان يدخل إلى البلد بالكتب والنفقات على وسطه ليلاً، على غرة من العدو، وكان ذات ليلة شد على وسطه ثلاثه أكياس فيها ألف دينار وكتب للعسكر، وعامّ في البحر، فجرى عليه من اهلكه وأبطأ الطير، فاستشعر الناس هلاكه، ولما كان بعد أيام، بينما الناس على طرف البحر في البلد، إذ البحر قد قذف إليهم ميتاً غريقاً، فتفقدوه، فوجدوه عيسى العوام، ووجدوا على وسطه الذهب وشمع الكتب، وكان الذهب نفقة للمجاهدين، فما رؤي من أدّى الامانة في حال حياته، وقد أداها بعد وفاته، إلا هذا الشاب، وكان ذلك في العشر الاخير من رجب من شهور سنة ست وثمانين وخمسمائة"(٢)

ووظف جبرا إبراهيم جبرا شخصية (الحسين الشهيد) في روايته (صيادون في شارع ضيق) حيث يأخذ الحسين موقعا متميزاً في مسيرة الشهداء، ويمثل النموذج الاعلى في التضحية في سبيل المبدأ والدفاع عن الحق، والعطش له منذ مقتله في كربلاء.

ولم يذكر التاريخ رجلاً ألقى بنفسه وأبنائه في مهاوي الردى إحياءً لدولة سلبت منه الا الحسين، ذلك الرجل الكبير الذي عرف كيف يزلزل ملك الامويين الواسع ويقلقل أركان سلطانهم، ويتكرر مشهد مقتل الحسين، الذي اغتالته الأيدي التي اشترتها السلطة بمالها، ويظل الحسين حاضراً في نفوس الناس، يقول جبرا: "وفي احدى الليالي ملأ المدينة صوت جديد، كنت في

---

(١) عزت الغزاوي: **نحو رؤية نقدية حديثة**، سابق، ص ٧٤.

(٢) إميل حبيبي: **خرافية سرايا بنت الغول**، دار عربسك، حيفا، ط١، ١٩٩١م، ص ٤٤-٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سريري حينما أيقظني صوت ذهني غريب، يترنم بدعاء طويل، كان ندباً على مقتل الحسين الامام الشهيد"(١)

وقد وصف جبرا الحسين بالاله القتيل(٢) ، وتوظيف جبرا للحسين في روايته هو من باب الحديث عن رموز الرفض والثورة التي يريدها أن تحل في نفوس الناس في الوقت الحاضر، وفي الواقع أن جبرا يسخر من هذا الواقع المرير، ويستفز المشاعر للتمرد والثورة في دعوة للتغيير للشامل.

ولهذا يصير الماضي موحيا، لا ينقلص إلى زمانيته، ولا يتقيد بمكانيته، وبالتالي لا يتحجر ولا يتقمقم، فقدرة الماضي التناسلية، رهن بالاخصاب العقلي والعلمي في التاريخ، وقدرة الماضي على التأثير رهن بفهمه فهماً جلياً ضمن ثنائية، ذاتيتة الزمانية، وذاتيتنا الزمانية وذاتيتنا التاريخية، فهذه الثنائية هي المفصل الذي يتحكم بعلاقتنا بالتراث، كما تتحدد مواقف الرفض والقيود والتجاهل والأنتقاص والتكريس بهذه الثنائية، وحتى تستقيم المعادلة بين حاضر ينزع إلى المستقبل أي ذاتيتنا الزمانية، وبين ماض محدد بمجموعة من الظروف والعوامل، أي ذاتية الحدث في الماضي، لابدّ من النظر في العنصر المتبدل من هذه المعادلة، أي ذاتيتنا، ومن هنا تأتي الكتابة عن التاريخ بأحداثه وشخوصه في الرواية لتكشف الحاضر بأساليبه وذهنيته ومواقفه النقدية، أكثر من كشفها لموضوعية الحدث والحقيقة.

*** الموروث الادبي: وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.**

في هذا العصر الذي يشهد تداخل الاجناس الادبية واشتباكها ماعاد الشعر يحتفظ كما كان، بفروق تجعله غريبا عن النثر أو مضاداً له، أي أن الفرق بين هذين الجنسين لم يعد فرقاً في النوع، بل هو الأن تمايز في الدرجة، يمكن للنثر حين يختط لنفسه مساراً مفاجئاً أن يختلط بالشعر، وأن يبتل بلهبه الغائم، ويدخل في احتدام من التضاد البهي.(٣)

إن ما يطلق شرارة الشعر، في نص ما، ليس ما فيه من "تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله"(٤) النثر لا يبتعد كثيراً عن تخوم الشعر، كما أن الارتفاع بمكونات

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا: **صيادون في شارع ضيق**، دار الاداب، بيروت، ١٩٧٤م، ص ٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٣-٦٤.

(٣) على جعفر العلاق: **شعرية اللغة الروائية** - المؤتمر الاول للحركة الادبية في الاردن - جامعة مؤتة، ١٩٩٣م، ص١

(٤) كمال ابو ديب: **في الشعرية**، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاداء النثري يعني الأندماج في فضاء الشعر وممكناته. إن الشعر كما يقول (مالارمية) نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الاسلوب.(١)

لقد تداخلت الحدود الأن بين الشعر والنثر، واختلطت بعنف وحميمة، صار النص مزيجاً شديد التعقيد والترابط لخصائص قد تبدو متباعدة، حتى بات من الصعب وجود شعر مطلق(٢)، كما أن الرواية ذاتها قد أصبحت فناً غير خالص تماما(٣) فهي لا تكتفي بخصالها النثرية حين تسعى إلى تنمية متنها الحكائي بل تلامس وهج الشعر وتفترض بعضاً من شمائله.

لا تأخذ الرواية من الشعر ما يخرج بها عن طبائعها العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثرائها وما يجعل منها نصاً ذا حمل شائك، ومكنون احتمالي. إن الرواية هي "قصيدة القصائد"(٤) أو هي "امتزاج الأنواع جميعها"(٥)

تمتد ريشة الروائيين الفلسطينيين إلى التراث الادبي، إذ يشكل طعم هذا التراث أهمية خاصة كأدباء يعتبرون تراثهم الشعري هو التراث العربي وبخاصة الناحية الفنية، وتواصلهم بهذا التراث جاء على المستويات التالية.

أ. * استثمار النص الشعري

استثمر الروائيون الفلسطينيون الشواهد الشعرية في أعمالهم الروائية، وهذا التواصل لا يتم بمنأى عن العلاقات الاجتماعية التي ارتبطت بها الشخصية التراثية أو الحدث التراثي أو المكان التراثي أوالزمان التراثي، إنها امتداد في الرؤية عند كثير من الروائيين الفلسطينيين، ونكاد نجزم أنهم ينطلقون من فكرة كون الشعر (ديوان العرب)، لهذا كان تواصلهم بديوان العرب أساساً في بناء العضوية الروائية ، فالكتابة الروائية عند أكثر الروائيين الفلسطينيين تعتمد شاعرية خاصة، حين لا تتوسل بالشعر.

ويظهر أن الصوت الشعري يسمح بتكثيف اللحظة التاريخية، كما يساعد على خلق ألفة باستعادة الموروث ضمن سياق تواصل الاصوات والقضايا المصيرية تاريخياً، فلا وجود لقطيعة بين المأساوي في الماضي والحاضر، لأن الاحباطات والهزائم لها وجه واحد في التاريخ.

---

(١) ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ط٢ ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١١.

(٢) عبدالله مرتاض: **النقد الادبي من أين؟ وإلى أين؟**، ديوان المطبوعات، الجزائر، ١٩٨٣م، ص ٢٧.

(٣) شعيب حليفي: "شعرية الرواية الفانتاشيكية"، **مجلة الكرمل**، ع٣٠، ١٩٩١م، ص ٢٧.

(٤) ت. تودورف: **المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين**، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢م، ص ١١٣.

(٥) المرجع السابق نفسه: ص ١١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالإنفعالية الشعرية تمنح علي المستوى التقني للكتابة إمكانيات الإنتقال من السردي إلى سلطة المقول المأثور، ومن التحليل والتقرير إلى الغنائية بكل أبعادها الذاتية والموضوعية في الكتابة، ولعلي أستطيع الجزم بأن إميل حبيبي يحتل مكاناً بارزاً بين الروائيين الفلسطينيين في استثمار الشاهد الشعري في أعماله الروائية الابداعية.

وأول ما يوجهنا في هذا السياق أن إميل حبيبي لا يعتمد الشاهد الشعري معزولا عن سياقه التاريخي الأول. فإميل حبيبي يوفر لقرائه جميع العلاقات التي تسمح له بتكوين الفة مع الشاهد الشعري، وذلك باستدعائة لتقاليد الالقاء والنظم وطقوس الشعر الكلاسيكية، متوخيا بذلك الحفاظ على السياق القديم في نفس الوقت الذي يظهر فيه السياق الجديد من تلقاء نفسه على اعتبار أن من يمثل لذلك هم أبطال الرواية.(١)

إن النص لا يبالغ كثيرا في إشباع مفاصل الحدث أو حلقاته، بل يترك للمتلقي الكثير من الفجوات ليتخيلها ويملأها، ويتلذذ في استحضار الغائب منها.

فالامعان في تقديم المألوف (المتنبي) الذي ترسخ مدرسياً وثقافياً في تقاليد القراءة والمأثورات، هو إمعان في إعطاء الاهمية، لما قدمة الروائي بالطريقة الملتبسة (مراثي المتنبي)، فترويد أبيات المتنبي وتعلمها تدخل في الاشادة التاريخية بما لم تصبه يد الاهمال وما يغطي الحاضر. يوظف إميل حبيبي أبيات المتنبي التالية في روايته (السداسية).

مغاني الشعب طيبا في المغاني　　بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتى العربي فيها　　غريب الوجه واليد واللسان.(٢)

فهل تقابلت غربة المتنبي في بلاد فارس، مع غربة الإنسان الفلسطيني في أرضه؟.

وفي ادانته للأنظمة العربية التي جعلت من بلادها سوقا للبضائع الاسرائيلية، يُضمّن إميل حبيبي الأبيات الشعرية التالية لأبي نواس في روايته (المتشائل).

يا بشر ما لي للسيف والحرب　　وإن نجمي للهو والطرب
لو كان قصف وشرب صافية　　مع كل خود تختال في السلب.
والنوم عند الفتاة أرشفها　　وجدتني ثم فارس العرب(٣)

---

(١) سعيد علوش: **عنف المتخيل في اعمال إميل حبيبي** ط١ مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، مطبعة افريقيا الشرق، ١٩٨٦م، ص ٥٨.

(٢) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة** ط١، مطبعة الاتحاد التعاونية، حيفا، ١٩٦٨م، ص ١١٧ وانظر ايضا: **المتنبي**: الديوان، شرح البرقوقي: دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٣٣٨-٣٣٩.

(٣) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق ص ١٠٤، وانظر ايضا: أبو نواس: **الديوان**، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٢م، ص ٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتكون ادانة الكاتب عن طريق حديثه عن قرية (الفراديس) الفلسطينية التي انصرف أهلها إلى صناعة النبيذ الجيد الذي يجد بعض منه، طريقه إلى موائد أمراء الجزيرة.

والمستقبل عند إميل حبيبي قائم على البحث الدائم الذي لا يتوقف عند انجاز معين، ومن هنا يأتي تضمينه لبيت إبن عربي:

يسبح في بحر بلاساحل في حندس الغيب وظلماته(١)

فهو يشحن هذه الأبيات بالمعنى الجديد الذي يوفره له سياق الرواية. يقول في موطن آخر مستشهدا بأبيات امرئ القيس"

سما لك شوق بعدما كان اقصرا وحلّت سليمى بطن ظبي فعرعرا

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أناّ لاحقان بقيصرا

فقلت له لاتبك عينك، إنما نحاول ملكا أو نموت فنعذرا.(٢)

والكاتب يضمن هذه الأبيات لتحمل لنا معاناة الشعب الفلسطيني وتصميمه على النضال، فهذا الشهيد المعلم قد سما شوق إلى المقاومة والكفاح لتحرير بلاده، فدرب النضال شاق وطويل، ولكن الهدف الذي يسعى وشعبه إليه عظيم يستحق كل التضحيات، كما تعرض الكاتب إلى الظلم والمعاناة التي لحقت بالشعب الفلسطيني، ويفضح الكاتب المعاملة اللاإنسانية التي يعاملها العدو للفلسطينيين الذين بقوا في بلادهم،ولهذا ضمن قول الشاعر:

كالعيس في البيداء يقتلها الظما والماء فوق ظهورها محمول(٣)

ولغة إميل مشحونة باستمرار بشظايا الأنا وتصدعاتها، إن فيها إلى حد كبير انكساراً غنائياً، فلذات من سيرة ذاتية مبعثرة، وهذا المسار المفكك للصوت الشخصي يطغى لا على لغة الرواية فحسب، بل ويشمل إلى حد كبير أجواءها جميعا، لغة منقوعة حتى القرار، بذلك النبع المرير الفوار بالوحشة والأنكسارات، وهي تخلو في الغالب من الترهل السردي والاستفاضة الوصفية التي لا تنتهي إلى جوهر الحكي. "

يدخل توزيع الشاهد الشعري الكلاسيكي في (سداسية الأيام الستة) ضمن تصميم الفضاء الروائي، لأن الشاعر يعيد في شعره وحدة قرائة(٤) ، وما دام شعراؤنا ملأ العين والخاطر، فإن

---

(١) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق ص ٤٣، وانظر أيضا: ابن عربي: **الديوان**: مكتبة المثنى بغداد. د.ت، ص ١٠.

(٢) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ٥ وانظر ايضا، امرؤ القيس: **الديوان** ط٧، شرح السندوني، المكتبة الثقافية بيروت، ١٩٨٢، ص ٨٣.

(٣) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ٧٣.

(٤) إميل حبيبي: **السداسية**، سابق، ص ١٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الرواية تفسح المجال لتنقية تكثيف اللحظات الروائية منوّعة بذلك التقنية النثرية للرواية، والتي تتخلى مؤقتا عن التحليلية لصالح الإنفعالية في الصوت الشعري.

ونجد بهذا المستوى (المستوى الشعري) تردد أسماء المتنبي والمعّري وأبي نواس وامرئ القيس وغيرهم، مما يدفع بنا إلى التساؤل عن أدوارها ضمن بنية (السداسية) ويظهر أنه لا يمكن فهم توظيفاتها إلا ضمن موضعها في السياق الذي ترد فيه بالرواية، ونلاحظ أنه وكما وقع في تقديم المتنبي وأم كلثوم ضمن بنية الالتباس – أي أبيات المتنبي وحوليات أم كلثوم- نجد الروائي يُشدّد علىهذا الالتباس بربط اسم المتنتبي بالمراثي والمعري بالكفرانيات. و"صاحبنا الذي كنت وأياه نتنغم سوية بمراثي المتنبيي وبكفرانيات أبي العلاء"(١)

ونتساءل هنا ألا يعتمد ويتعمد الروائي قلب الحقائق التاريخية، على أنها اساس ارتباط المعري بالمراثي والمتنبي بالكفرانيات؟ وبطبيعة الحال لا يفوت هذا التحوير للوقائع التاريخية الأدبية القارئ المتوهم، بل يضعه أمام التساؤل عن هذا التنغم بالمراثي والكفرانيات بالضبط، وملاحقة التوظيف الجديد ولا تستدعي التساؤلات والاستفهامات البحث خارج الرواية،بل ضمن النص ذاته "... كيف أعاد شاعر، في شعره وحدة قرائه"(٢) نجد افتراضا لتفكك قراءة القراء، ولا تستعيدها سوى المراثي والكفرانيات في الزمن الفلسطيني "حتى إذا خففنا الوطء في مقبرة اليوسيفية" (٣) و لا تحتاج هنا إلى كثير عناء لا ستحضار قول الشاعر:

خفف الوطء ما اظن أديم الارض إلا من هذه الاجساد

ويظهر أن الادوار المنوطة بالمتنبي والمعري من خلال المواصفات الشعرية القديمة والمستحدثة تستهدف استعادة انتاج مواصفات مأساوية في القضية الفلسطينية، وتقليص المسافة الزمنية والجغرافية بين تاريخيين ووعين مأساويين بالمراثي والكفرانيات عند الشاعرين، اللذين يتبادلان الادوار من خلال قلب الحقائق التاريخية في إطار توظيف للأدوار والبطولات الجاهزة في وعي القارئ المتوهم، وضمن رصيد شعري وثقافي.(٤)

حين تقترض لغة النثر بعضاً من خصائص اللغة الشعرية، فإنها لا تفعل ذلك بطريقة حرفية تفضي إلىالتماثل أو المطابقة، بل تحاول أن تتحرك بهاجس داخلي، شعري، رؤيوي،

---

(١) إميل حبيبي: **سداسية الأيام الستة**، سابق، ص ١٠٧-١٠٨.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٧.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٧.

(٤) سعيد علوش: **عنف المتخيل في اعمال إميل حبيبي**، سابق، ص ٧٤-٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يكسر الكثير من عادات النثر وثوابته "تعودنا الذكريات مثلما كانت الحمى تعود ابا الطيب "كأن بها حياءً" ويكون حياؤنا من أنفسنا أشد من حيائها "وليس تزرو الا في الظلام"(١)

يفجر هذا النص في نفس المتلقي مذاقاً خاصاً، مذاق التراث ورائحته الموجعة حين يتسللان إلى شرايين اللغة فيلهبان تركيبها وإيقاعها، ويدفعان بهما إلى أقصى حد من التماسك والكثافة "فلاحت لهم صفحة البحيرة الساكنة، مسكونة بالسمك الكثير وشطآنها بكراً على عهدها منذ أن ورد إلى مائها ملك الغاب الذي كان زئيره يسمع ما بين الفرات والنيل، فانقسم الآن إلى هزبرين اثنين هزبر على الفرات، وهزبر على النيل، هذا يهزبر على ذاك، وذاك يهزبر علىهذا، وكلاهما يهزبر علينا"(٢)

ولكن هذه الرؤى الواقعية للتغير، تتصادم بفعل الصراع الوجودي مع النقيض، فيلجأ إميل إلى الحوار والسرد لتمثيل الصراع والحركة لتتوحد وتتشابك العلاقات في هذا العمل الادبي بحوار متصاعد.

وبرؤية متفائلة، ونبوءة متقدمة، يعيد إميل الرمز التراثي دون الوقوع في اللعبة التاريخية مما لا يتناسب والعمل الفني الواقعي. "قال فجلسنا على صخورها العذراء جلسة نواطير مصر، فما فنيت العناقيد، ولم يبشموا، أخذوا الماء واسترجعوا المجاري، عدنا إلى الاصول، إلى البحر، إلى ما بقي من شواطئه بكرا"(٣) وفي ذلك إشارة إلى بيت أبي الطبيب المتنبي:-

نامت نواطير مصر عن ثعالبها وقد بشمن ولا تفنى العناقيد(٤)

يعيد إميل النص بعد الامتداد بهموم الماضي لتتواصل بهموم الحاضر، ولكن من نوع جديد، ويعيده استشفافا لافاق المستقبل الذي يبشر به، ليؤكد من هذا الاستحضار أن حياة تولد من موته "فالطبراني منذ أيام أبي الطيب المتنبي هو كل ما أنتجع شاطئ البحيرة في شتاء وورد ماءها في صيف، ولذلك نجدها منتشرين، حتى قبل كارثة النشور ما بين الفرات والنيل وقد يكون أبو الطيب لم يسمع سوى زئيرهم حين قال:-

ورد إذا ورد البحيرة شارباً ورد الفرات زئيره والنيلا

ولو لم يتنبأ في صغره لما وجدوا له لقباً خيراً من هذه البحيرة، ولكانوا أبقوه لنا بإسم أبي الطيب أحمد الطبري، علما بأن طبرية لم تخل منذ ذلك الزمان من الشعراء ومن صيادي السمك، وكلاهما شاعر ولا خيل عندهم ولامال"(١)

---

(١) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٧٩.

(٢) إميل حبيبي: **سرايا بين الغول**، سابق، ص ١٨.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٩

(٤) المتنبي: **الديوان**: ج ٢، ص ١٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وربما كانت التلميحات مجرد تفاصيل جزئية لا أهمية لها بالنسبة للقارئ العادي، إلا أن القارئ المتوهم أو القارئ المتميز، يدركان تمام الادراك بأنه منفذ اقتحام،أي عمل روائي يتم عبر التفاصيل والجزئيات بنفس القدر الذي يتم فيه تقديم أية شخصية بشكل بارز ومباشر.

أما جبرا إبراهيم جبرا فاستعار صوت المتنبي ليواجه به هذا الزمن المضطرب الذي يجد اضطرابه فيه.

غير أن الفتى يلاقي المنايا كالحات ولا يلاقي الهوانا"(٢)

ومع أننا نجده على مثل هذه الحال، فأنه لم يجعل يأسه اكبر منه، على الرغم من إدراكه أنه يعيش في "عالم يتحكم به القتله والسفلة وأهل الدجل"(٣) وهنا تتجلى مرة أخرى قدرته على رفض القوة التي تعمل على كسر إرادته، أما استجابة الاخر لهذا الرفض أو رد فعله عليه فهو الدفع به (البطل) إلى حصار آخر، وهنا يتجدد المأزق الذي هو صلب موضوع الرواية.(٤)

ويبرز في استثمار الشاهد الشعري قضية حذف اسم الشاعر، ويبرز هذا الحذف من خلال الالتجاء إلى مقوله (الشاعر المجهول) و (الشاعر القديم) و (بيت من الشعر) ومن ثم تستهدف الاحالة بهذه الطريقة دمج المعلوم في المجهول واستنطاق المنظوم كتراث وملكية مشاعة، على حساب فاعل – شاعر، استطاع اقتناص اللحظة الجماعية (التاريخية – الإنسانية) معلما بذلك على عناصر الموت في الحياة.

"ونفس الشهيد لها غايتان ورود المنايا ونيل المنى"(٥)

وإذا كان البيت الشعري (الشاعر مجهول الاقامة) قد استوفى أسبابه لأن لسان حاضر وسلطة تاريخية لا يصيبها الملل من تكرار الحالات المشعة في الحياة وفي الموت، فإن هذا الايهام يتغرز بالاشارة كذلك إلى (الشاعر القديم):

قد كنت أسبع سبعة لي أخوة لو أن شيئاً يا دريم يدوم

---

(١) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ١٨، وانظر: **المتنبي**: الديوان ج٢، ص ١٦٩.

(٢) جبرا ابراهيم جبرا: **رواية الغرف الاخرى**، ط١، مؤسسةالابحاث للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م، وانظر ايضا: المتنبي: الديوان، ج٤، ص ٤٧١.

(٣) جبرا ابراهيم جبرا: **الغرف الاخرى** ، ص ٨٨

(٤) ماجد السامرائي: "الغرف الاخرى او الانسان محاصرا، **مجلة أفكار الاردنية**، ع ١٠١، ١٩٩١، ص ١٠٣

(٥) إميل حبيبي: **السداسية**سابقة، ص ٩٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذهبوا بنفسي انفساً إذ ودعوا فالعيش بعد مقتم مذموم"(١)

ويظهر أن تعمد حذف اسم الشاعر، وافتراض إدراكه لشهرة أبياته يدخل في جدلية لعب، لا نصادفة فقط في السداسية، بل تتكرر حالاته في المتشائل، حين يضمن قول الشاعر"

"مشيناها خطاً كتبت علينا ومن كتبت عليه خطا مشاها"(٢)

كما تتكرر هذه القضية في رواية إخطية، ومنها قوله: ".. فأنطقت واحداً منا شعراً لا اذكر الأن سوى مطلعه:-

هل رأيت النار في حلة نار أم شربت الخمر في كأس محار"(٣)

وفي موطن آخر من الرواية نفسها يقول: "فمن القائل:

معاذ الهوى ما للنوى يبعث الجوى بقلبي فتكويه اللواذع والجمر

أبت مقلتي الا التآسي بالبكا فكان أساها المر أن نفد الصبر"(٤)

ويقول أيضا: "ولولا حرصي على تدوين كل ما تجود به الذاكرة، حتى لا تذهب معنا إلى الاخرة لأحجمت عن السؤال، ومن القائل:

أعكا أنت للاقذار دار وبؤرة حميات لا تزار"(٥)

مما يعزز من افتراض الروائي لمعلومية المقول الذي يمتلك سلطة رمزية وشاهدية في ذاكرة القارئ، قبل أن يستعاد التعرف علىهذه السلطة الشعرية داخل سلطة روائية، أي أن الروائي يجمع بين سياقين وسلطتين رمزيتين وتاريخيتين، فيتم الاستشهاد والموت في تضمين لقول الشاعر: ونفس الشهيد لها غايتان الخ..، والحسرة على افتقاد الاخوة في البيتين اللاحقيين، قد كنت أسبع سبعة الخ...، يخدم سياق الروائي ويعفيه من ذكر اسم الشاعر، ويجعل إختياره للأبيات خاضعا لأسبقية أيديولوجية على باقي المقوّمات الشعرية، أي الاعتماد على ما يعزز سلطة المقول الروائي بمقول غنائي يعبر فيه الماضي عن الحاضر بل وليتحمان في قضية، ومن ثم تعمل تقنية حذف اسم الشاعر على حذف المعلوم، وتشديد على مشهور المقول، وتخفيف من ثقل الاحالات التي لا يقتضيها مقام الابداع، لأنها من شروط الوثائقية التي تتعارض والروائية.

وفي رواية سرايا بنت الغول يتحرك النثر بهاجس الشعر في الغالب، لغة جسدية هائجة، يسوقها الحلم وفوضى الخيال، ويتحول كل شيء إلى نقيضه، ولا تنتهي طاقة اللغة، حين تريد

---

(١) إميل حبيبي: **السداسية**، ص ١٠٧.

(٢) إميل حبيبي: **المتشائل**، ص ١٠٧.

(٣) إميل حبيبي: **إخطية**، ص ٧٤.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٧٥.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ٨٠-٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الانفلات من قصص النثر، وهذه الجدلية تتمثل في حديث إميل عن اللغة والحالة "فلغتنا لغة حية على الرغم من "عصور الصمت" المتعاقبة التي فرضت عليها فرضا من (فوق) وأشد (الصمت) هو ما حاول المستعربون الاجانب فرضه علينا حين حاولوا ايهامنا بأننا لا نحسن شيئا سوى (الحكي)، وأما الحقيقة فهي أنهم حالوا أن يمنعوا عنا مجرد النطق، وقديما أدرك شاعرنا أنه:

لا خيل عندك تهديها ولامال فليسعد النطق إن لم تسعد الحال"(١)

فالتجاء الروائي العربي الفلسطيني إلى استعارة أصوات الشعراء يُعَد نسفا للحواجز القائمة بين النوعين: الروائي والشعري، ومع أن هذه التقنية تذكرنا في التقليد الكلاسيكي ب(التوشية، التحلية، التزيين) فأن الافتراضات التي تعصف بالقارئ المتوهم تدفعه إلى ابداء آراء تقوم على بحث الروائي عن سلطة غنائية إنفعالية والمزج بين ذاتية روائية وموضوعية تاريخية.(٢)

فالروائي من خلال سارده لا يولد الوقائع والمواقع عبر عملية الاسقاطات، بل يعتمد الوثائقية الصارخة والصريحة، رغم أنها تشدد على مفارقة تخص وضعية الشاعر وموضعته على حد قول الدكتور سعيد علوش.(٣)

فهذا الالتباس في الادوار والبطولات يعد تعميقا لمأساوية البطولة، وواقعية هذه البطولة التي هي أقرب إلى الروائية منها إلى الواقع، وبتعبير أخر، نجد أن الواقع يصنع بطولات تضاهي بطولة الرواية، من هنا يأتي اذن هذا التداخل بين البطولة الشعرية للشاعر والبطولة الروائية الجاهزة. "فأخبرتني بأننا في قرية (السلكة) المرجية، وهذا الاسم غير ظاهر على الخريطة، لا لأنه زال من الوجود، ومثل هذا الأمر موجود، بل لأنه غير موجود، فقد استعرت لهذه القرية التي آوتنا، اسم (السلكة): أم سليك بن السلكة الذي قال:

طاف يبغي نجوة من هلاك فهلك فالمنايا رصد للفتى حيث سلك

وذلك حفاظاً على سر القرية المرجية العجيب الذي على الرغم من أنه جاوز الاثنين، لم يجاوز حدود القرية عشرين عاما، عن فتى لم يطف كالسليك بن السلكة في الارض نجوه، فهلك، بل أقام حتى شاخ فهلك".(٤)

وفي عدد من الروايات الفلسطنية نلاحظ استدراج لشحنات شعرية كثيرة تسعى إلى تأجيج مناخ الرواية وتصعيد ما فيها من وجدان شعبي مجروح "وشقيت على الصخرة الوحيدة

---

(١) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ١٥٦.

(٢) سعيد علوش: **عنف المتخيل في اعمال إميل حبيبي**: سابق، ص ٦٢.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ٧٦.

(٤) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ١٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المستوحشه على شط خليج عكا، أصبح ذلك الشط مقفلا، فوقفت على كاسح الامواج، أصطاد السمك واستنطق الوحشة:"

أين ضوضاء ذلك الخلق فيها　　أين أسواقها ذوات الزحام

رب قوم باتوا بأجمع شمل　　تركوا شملهم بغير نظام.

وحلمت أنني كتبت رواية عن تاريخ هذه الصخرةالتي أبت أن تيأس"(١)

لا تكتفي الرواية العربية الفلسطينية بالالتفات إلى شحنة الدلالة في الملفوظ اللساني، بل تذهب أحيانا إلى جسد الملفوظ ذاته، أي تقليد هيئته الاسلوبية واستدعاء جسد التعبير وخصائصه الالسنية لا محتواه الدلالي فحسب، "هل استطاع حزام العفة عندهم أن يوحي إلى شاعرهم بما أوحى به الخمار الاسود إلى شاعرنا، فقال:

قل للمليحة في حزام العفة　　ماذا فعلت بناسك متعبد

قد كان شمرّ للصلاة ثيابه　　حتى وقفت له بباب المسجد.

ماذا كان شاعرهم يقول؟

قل للمليحة في حزام العفة　　مإذا فعلت بناسك متعبد

قد كان أرخى للصلاة ثيابه　　حتى شمرت له بباب المعبد"(٢)

ويميل الروائي العربي الفلسطيني إلى تأجيج مناخاتها الشعرية والوجدانية بالاقتراب من لغة التصوف وشطحاتها الباهرة عن ذلك اللهب الروحي المكتظ بالوجد والتعارض والشفافية "كنت أول من حفظني عن ظهر قلب، شعر عمر بن الخيام الفارسي الصوفي في لزوم قيام الفرق بين فعل الخالق وفعل المخلوق:- إلهي، قل لي ، من خلا من خطيئة وكيف، ترى، عاش البرئ من الذنب

إذا كنت تجري الذنب مني بمثله　　فما الفرق ما بيني وبينك ياربي.

واحد هذين البيتين قد نقش في ذاكرتي منذ الصغر، كالنقش في الحجر، منذ حفظتهما سرايا عني أو عن "والدها" عمي ابراهيم"(٣)

ويتلبس الرواية هاجس الشعر لا عن طريق المصطلح الصوفي وما يثيره في النص من شرارة النجوى وتوتر الصفاء، إن هذا التوحد الصوفي بالله والذات والاخر هو جزء من جماليات الاداء

---

(١) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**: سابق، ص ٦٢، وفي ذلك اشارة الى شعر ابن الرومي في قيمته الشهورة التي وصف فيها اكتاسح الزنج مدينة البصرة، فجاءت هذه الاعترافات انظر: ابن الرومي: **الديوان**، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٦.

(٢) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٦١.

(٣) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في لغة هذه الرواية الجارحة. فقد اشار إميل حبيبي إلى قصيدة ابن الفارض (الميمية) التي مطلعها:-

"سائق الاظعان يطوي البيد طي منعّماً عرّجَ على كثبان طي"(١)

وفي التعارض بين السخرية وما يحاورها من حدية جارحة، وفي تفجر المأساوي من مرح القلب أو سذاجته تكمن شعرية من نوع ما تخرج على طبيعة النثر ونقاليده العامة.

فلما شربناها ودب دبيبها إلى موقع الاسرار قلنا لها قفي

شربنا الماضي سوية حتى الثمالى، ونجدنا ندب إلى أسرار المستقبل دبيب الثمالى، لقد استيقظنا، فما شأنهم لا يستيقظون؟ هل هذا هو شأنهم؟ وحدهم؟ قفي."(٢)

وتكثر في روايات إميل حبيبي الشواهد الشعرية التعليمية التثقيفية، وهي نوع من (الاستطراد التثقيفي) ومن ذلك تعريفه بالشاعر (مسكين الدارمي) والاستشهاد بأبيات من شعره(٣) وحديثه عن (الكروميم السرافيم) من اللاهوتيين، فيعرف بهم ويستشهد بأبيات شعرية لامية إبن أبي الصلت(٤) كما يعرض لنا في استطراد تثقيفي قصة حرب الامين والمأمون مستشهدا بأبيات كثيرة من الشعر لأبي العلاء المعري.(٥) ونعثر في روايات إميل حبيبي على شواهد شعرية متناثرة لكل من هدبة بن خشرم(٦) وابن زريق(٧) ونصر بن سيار(٨) وغيرهم.

*** استثمار النص النثري.**

إن توظيف النص النثري التراثي في الرواية ليس ورقة ملصقة تربط بين النص وكاتبه بل هو استدعاء القارئ إلى نار النص وإذابه عناقيد المعنى بين يديه، إذ يكون للنص الموظف طاقة توجيهية هائلة. فإميل حبيبي يحيلنا في روايته إخطية إلى العقد الفريد لابن عبدربه، حيث حكاية (الحسن بن هاني) في خبرة مع (العبد الاسود)(٩) وتأخذ هذه الحكاية أكثر من ثلاث صفحات في الرواية، وعلى الرغم من أننا لن نعتمد الحكاية كاملة هنا لطول النص، فإن فهم

---

(١) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ٨٣.

(٢) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٦٨.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٦٢.

(٤) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ١٠٥.

(٥) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٦٠.

(٦) إميل حبيبي: **سرايا بينت الغول**، سابق، ص ٧٩.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص ٤٦.

(٨) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٥٣.

(٩) المصدر السابق نفسه، ص ٦٣-٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سياقها، كما يعبر عنه السارد الكامل المعرفة هو مايهمنا أساساً إذ يُقدّم للحكاية بقوله: "قال : وأنقى العرب فطرة، البدوي والبدوية، فإياكم أن تستهزئوا بالبرقع وبالخمار فيصيبكم ما أصاب الحسن هاني في خبره مع العبد الاسود في (العقد الفريد)... قرأنا في مصدره، في نبعه الصافي، فوجدنا أننا لا نقوى على نشره هنا، إلا ملوثاً بالشطب وبالحذف كما كان يفعل كامل الكيلاني، ومن قبله الاباء الجزوليت، صوناً لما أصابنا من لوثة الغش والخداع والخفر والحياء والاخلاق الحميدة"(١)

وبعد هذا التقديم مباشرة، تأتي الحكاية السابقة التي لا يظهر فيها أثر للعبد وتستوقفنا من خلاله الاشارة إلى كامل الكيلاني مؤلف قصص الاطفال - والاباء الجزوليت، المسهمين في نهضة الادب الحديث، أي أن الروائي يصبح ناقداً للوسطاء الثقافيين، الذين يخافون على أخلاق القراء بلعب دور شرطة الاخلاق، فضد الحذف والشطب تأتي حكاية إميل محافظة على أصلها، مسترجعة لصفائه.

إن الحكاية الموظفة في الرواية تقودنا إلى القول: إن إميل حبيبي في روايته يعد باحثاً تداولياً في ذاكرة قرائه،التي يستعيد منها كل عناصر توليداته، فهو لا يترك الرصيد الثقافي الحكائي مجرد متعة، بل يحوّل هذه المتعة إلى قضية فلسطينية، إذ تصبح فيها كل حكايات تاريخ المسعودي، وكل تداولي شرقي تداوليا فلسطينياً، أنه تقنية اسقاط الممتع على المأساوي، وتوليد للتشاؤل من التفاؤل، والتشائم واختزال للمضحك والمبكي إلى مأساوي "أنه بحث عن الرغبة الثلاثية، التي لا يتوزع فيها القارئ بين الحكاية والرواية، بل ويجد صوته بين الصوتين، إنها عملية استدراج عميقة، وفلسفة الروائي، بدل أدبنته"(٢)

وعندما يفضح إميل المتعاونيين مع العدو، يلجأ إلى سرد حكاية نقلها عن الجاحظ" حكاية عن فأس ليس فيها عود، ألقيت بين الشجر فقال الشجر، ما ألقيت هذه هنا لخير!. فقالت شجرة عادية: إن لم يدخل في إست هذه عود منكن، فلا تخفنها"(٣) فالكاتب هنا يُحمّل جميع أفراد الشعب مسؤولية الدفاع عن الوطن والحرية، وإنْ صدَر أي خلل بين أي فرد فسوء العاقبة تطال الجميع، ويؤكد أن العدو مهما تعاظمت قوته فلن يستطيع وحده أن يقهر إرادة الشعب الذي لا يرضى بالاستسلام.

وفي إشارته إلى قضية الحب الابدي والخلود وإيمانه بأن الموت هو الذي يقهر الحب والخلود، نجد أن إميل حبيبي يحيلنا إلى نصوص من رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، فانظر

---

(١)إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٦٣.

(٢) سعيد علوش: **عنف المتخيل في اعمال إميل حبيبي**، سابق، ص ١٣٤.

(٣) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إليه كيف يقابل بين ما يريده وما أراده أبو العلاء. يقول إميل: "فلولا يقين الموت لعشنا حياتنا من تأجيل إلى تأجيل حتى تطلع روائحنا ما دامت أرواحنا لا تطلع"(١) ثم يقول بعد ذلك مباشرة "هل تذكرون الفقرة الاخيرة في رواية الغفران: "ويتكئ على فرش من السندس ويأمر بالحور العين أن يحملن ذلك الفرش فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة، وإنما هو زبرجد و عسجد، فيكون البارئ فيه حلقا من الذهب تطيف به من كل الاشرار ، حتى يأخذ كل واحد من الغلمان، وكل واحدة من الحواري المتشبه بالجمان واحدة من تلك الحلق، فيحمل على تلك الحال إلى محله المشيد بدار الخلود، فكلما مر بشجيرة نضحته (رشته) أعضائها بماء الورد قد خُلط بماء الكافور وبمسك من دماء الفور (الظباء.)..."(٢)

ويختم إميل هذه الفقرة معلقا: "فإلى متى تطلبون مني يا أحبائي الاحياء منهم والغائبين، التمهل في إنجاز هذه "الخرافية"؟ فلولا إدراكي أن الموت حق لمضيت في التمهل حتى العدم"(٣)

كما أحالنا إميل على نصوص من كليلة ودمنة مشيراً إلى قضية الحكمة التي تمثلت فيها.(٤) ويرتد إميل في روايته المتشائل إلى (البخلاء) للجاحظ كثيراً، الذي يتهكم على الاغنياء، وعلى الاستغلال الجنوني الذي كان يمارسه أصحاب المساكن ضد المستأجرين، والاقطاعيون ضد أقنانهم، أراد إميل بذلك أن يثبت أن هذه سلسلة لم تنقطع حتى يومنا هذا، ولا يمكن أن تنقطع.

كما تقترب رواية المتشائل من السيرة، وفيها استحضار للمقامة, والسخرية الجاحظية، وتمزج بين فن الخبر وأسلوب المقامة واقتباس والامثال والطرائف، تتكوّن شبكة سردية معقدة من الصعب فهم أثرها في البنية الروائية دون الأنتباه إلى الوظيفة الساخرة لاستخدام هذه الاشكال التراثية ودون الأنتباه إلى الكوميديا السوداء التي تنشأ بسبب التقابل الحاصل بين شكل سردي قائم على التوليف بين عناصر شكلية تراثية مستمدة من حضارة الاجداد المنتصرين والواقع المزري لشعب محتل. إن الرواية نفسها تصبح في ضوء هذا الفهم لوظيفة الاشكال التراثية محاكاة ساخرة للتراث ونسخته المشوهة الراهنة التي يتخيلها سعيد المتشائل.(٥)

وفي (المتشائل) يثبت إميل حبيبي مقدرته الكبيرة على الاستفادة من التراث الادبي العربي، والبراعة في مزجه بالاساليب المعاصرة في الفن الروائي ليقدم لنا من هذا المزج أسلوباً

---

(١) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول** سابق، ص ٩٧

(٢) المصدر الساق نفسه، ص ٩٧.

(٣) المصدر السابق نفسه ص ٩٧-٩٨.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٦٠.

(٥) فخري صالح: "الرواية العربية والتراث"، **مجلة الناقد**، ع ١٦، ص٢، ١٩٨٩، ص ٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيه نكهة التراث الناصعة التي لم تصل حد المستويات الهابطة التي عالجها النقد. "ففي هذا العمل يعود إلينا اسلوب المقامات التي توقفت منذ فترة طويلة بشكل عصري ومضمون سياسي ملتزم جاد، يعري أوجه التخلف والتخاذل،ويشحذ نحو التغيير والتجاوز، فقد أدار الكاتب عمله الروائي على شكل رسائل بعث بها بطل الرواية (سعيد) إلى صديق له هو (الرواي) الذي يلقب (بالمحترم) ... وعلى طريقة الهمذاني يبدأ كل قسم من أقسام الرواية الثلاثية بقول: "كتب إليّ سعيد إبي النحس المتشائل، قال..."(١)

وإن إميل حبيبي في مراوغته وتضميناته وسخريته، سواء إحالته إلى كليلة ودمنة أو رسالة الغفران أو الجاحظ أو قصة حي بن يقظان أو العقد الفريد أو غيرها، فهو خطاب ينوء باشارات كثيرة تعزز مكانته في موروث عتيق مشابه جاهد لتكسير نواياه من جانب، ومنح نفسه قوة رافضة ليست اعتيادية من جانب آخر.

وإذ يتجذر النص في الموروث الساخر، ويقيم نفسه في الحاضر السياسي والاخلاقي، ويستمد مشروعيته الفعلية في سياقه داخل الكتابة العربية الوسيطة مستعادة لمواجهة الحاضر وتفكيكه، فأنه لا يملك إلا أن يكون جزءاً من خصوصيات الكتابة العربية الحديثة، ويمكن أن تستنفر كتابة إميل حبيبي جاحظية النثر الوسيط وبعض مكونات السرود التاريخية، إلا أن أنشغالاتها واهتماماتها الابرز التي تهيمن على الخطاب والقص ليست مماثلة لما يتمظهر في فن إميل حبيبي، فثمة تنويع آخر في هذه الكتابة يعتمد استعادة (العنعنة) وكانه يلفت الأنتباه إليها كقوة لسانية، تستطلع إمكانيات ضمان سلطة الخطاب المنقول مرة أو الأيحاء بمشروعيته أو الخلاص من مسؤوليته مرة أخرى.(٢)

جاء إميل حبيبي ليمزج القديم بالجديد، والكل بالواحد، والمحلي بالإنساني، والشرقي بالغربي، ليعطي من خلال هذا الخليط نموذجاً روائياً ذا نكهة خاصة وأصالة متفردة فالعبارة عنده مركبة تشبه أسلوب المقامات مع فارق تخلص إميل من البلاغات اللفظية الجامدة الساكنة، ولعل تأثر إميل بأسلوب المقامات كبير، فهو يستهل كل كتاب في الرواية، بعبارة "كتب أليّ سعيد

---

(١) أحمد ابو مطر: **الرواية في الادب الفلسطيني ١٩٥٠-١٩٧٥**، ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٧٠-٢٧١.

(٢) محسن جاسم الموسوي: **ثارات شهرزاد في السرد العربي الحديث** ط١ دار الاداب، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٤٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أبي النحس المتشائل قال"(١) أي كما كان الهمذاني والحريري مثلاً يفعل حين يستعمل عبارات مثل "حدثنا" أو أخبرنا "أو" قال" الخ...(٢)

*** التواصل بالاداب العالمية في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.**

لاحظنا ضمن هذا المستوى تشديداً على المخيلة الروائية الغربية، حيث أحال إميل حبيبي على ديكنز (قصة مدينتين) وهيجو، (الجيوكندة) في سداسية الأيام الستة(٣) وعلى (كنديد) لفوليتر في المتشائل(٤)، وأحال جبرا إبراهيم جبرا على (جلجامش وبيكاسو) في (البحث عن وليد مسعود)(٥)، وأحال غسان كنفاني على (عقدة أوديب) في (الشيء الاخر)(٦) وعلى (فوكنر) وروايته (الصخب والعنف) في (ما تبقى لكم)(٧). وأحال أحمد حرب على (شرق الفردوس) (لتشيكوف) و (القمر كئيب) (لشتاينبك) في (الجانب الاخر لارض المعاد)(٨) وغيرها كثير من الاداب العالمية التي تواصل بها الروائيون الفلسطينيون.

إن التمزق الذي رسمه إميل حبيبي في سداسيه الأيام السته، هو تمزق انساني بين صديق وصديق، وحبيب وحبيب، إنه تمزق نفسي بين الماضي والحاضر، وقد رمز لهذا التمزق بالازدواجية التي توحي بها (قصة مدينتين) لديكنز، لقد اختلط الأمر على الاستاذ (م)، فلم يعد يفرق بين طلعة اللبن وطلعة العبهرية في حيفا،ولم يستطع أن يربط ما بين ماضيه وحاضره عندما نسي أنه بطل قصة الحب الجميلة التي تشغل باله، ولكن عنوان رواية ديكنز (قصة مدينتين) ظل يلاحق الاستاذ (م) ويسحره، وأصبحت هذه الازدواجية تعويذته التي حملها في عنقه منذ أيام الصبا" وفي بداية عهدي بهذا التأثير الغريب شرعت في كتابة (قصة مدينتين) من تأليفي، مدينتين من بلادنا، حيفا والناصرة، وكتبت فصلها الأول، فإذا القصة تنتهي، فطرحتها"(٩)

---

(١) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص٦.

(٢) نادر قاسم: **تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية**، سابق، ص ١٤٧.

(٣) إميل حبيبي، **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ٦٧، ص ٧٤.

(٤) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ٩٤

(٥) جبرا ابراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، سابق، ص ٣٨٠، ص ٢١١.

(٦) غسان كنفاني: **الشيء الاخر**، ط٣ مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٢٨.

(٧) غسان كنفاني" **ما تبقى لكم**، ط٣ مؤسسة بيروت العربية للابحاث، ١٩٨٣م، ص ١١.

(٨) احمد حرب: **الجانب الاخر لارض المعاد**، ط١ دار الاسوار، عكا، ١٩٩٠، ص ١٤٩، ص ٢١٣.

(٩) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ٨٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن تدخل السارد والكشف عن تقنياته واضح هنا، وهو يذهب إلى أقصى حد في المباشرة، إذ يظهر كتابا لرواية بنفس العنوان الذي أطلقه ديكنز على روايته، على أن تكون قصة لمدينتين (حيفا والناصرة) لا لمدينتي ديكنز، فهذا الاخير يأتي كسلطه لتدعيم خطابات الروائي وربط جسور الابداع والشخصيات والمواقف ضمن فهم نظري وتأويلي.

تتعزز البطولة عند إميل بحيازتها لدور (إزمرلده عند هيجو) وجبينة عند إميل، إنها مواقف أكثر منه تجسيدات بلحم وعظم، فهي تمتح من التخيلي الروائي والتخيلي الحكائي، قبل أن تتخذ شكلها في رواية السداسية، وتضع القارئ أمام إشكالية تعدد الأدوار والتأويلات ما دامت تستهدف إشراك القارئ في إنتاجها واستهلاكها، وعلى المستوى الفلسفي والفني، ففيه إشارة إلى لوحة (الجيوكندة) "ولن أعيد الصلة بهذا الماضي إلا إذا تكاملت أجزاء اللوحة بجميع ألوانها، وصاحبنا هذا بحبه الجميل، أراه الابتسامه في ثغر هذه اللوحة، أي ماض يبقى بدونه، وماذا يبقى من لوحة الجيوكنده إذا مسحت ابتسامتها".(١) فالسارد هنا يقوم باسقاط حالة من حالاته على اللوحة المبتسمة دائماً وباستمرار، فالاحالة على الجيوكندة تجسيد لصورة الماضي الذي يفتقد تكامل أجزائه، إنه امرأة الجيوكندة كما يأمل في ابتسامتها لا كما هو عليه هذا الماضي الذي يحن إلى بعض أجزائه المبعثرة.(٢) وليست القضية قضية شخصية بعينها، بقدر ما هي تساؤل عن تاريخ تفكير ونشاط فلسفي، لأن الشخصية بما تمثله لا بما هي في حد ذاتها. أمّا في رواية المتشائل، فيوظف إميل حبيبي رواية (كنديد) لفولتير تحت العنوان الفرعي (الشبه الفريد بين كنديد وسعيد) وقد عرض الدكتور أحمد حرب لهذا الموضوع قائلا: "إن السشبه بين كنديد والمتشائل هو الذي قادني إلى هذا الاعتبار، فكنديد تصور الصراع بين فكرتي التفاؤلية المغرقة والفلسفة العملية، والمتشائل تصور التناقض والصراع بين التبريرية والعملية"(٣) ووجد أحمد حرب أن كنديد تشبه المتشائل في الهدف والاسلوب و الشخوص والشكل الروائي. أما الدكتور هاشم ياغي فذهب إلى أن كلاً من إميل وفولتير له رؤيته الخاصة وموقفه وموقعه المعين، ففولتير – كما يقول الدكتو هاشم ياغي – اتكأ على منهج برجوازي فردي، أمّا إميل فمشغول البال باستعمار يحاول اقتلاع الشعب الفلسطيني من أرضه وأنه مؤرق بمشكلات الحرية.(٤)

---

(١) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ٩٠.

(٢) سعيد علوش: **عنف المتخيل في اعمال إميل حبيبي**، سابق، ص ٨٠.

(٣) مجموعة من المؤلفين: **المهرجان الوطني الاول للادب الفلسطيني في الارض المحتلة**، الملتقى الفكر العربي، القدس، ١٩٨١م، ص ٥٧.

(٤) هاشم ياغي: **الرواية وأميل حبيبي** ط١ شركة الفجر للطباعة والنشر عمان، ١٩٨٩م، ص ٦/٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ورأيت أن إميل حبيبي نفسه لم ينف مدى التشابه بين كنديد والمتشائل، إلا أن الظروف الحياتية لم تتبدل، أي أن ظروف الحياة حين كتب فولتير روايته كانت تسود نظم دكتاتورية وقمع للحريات تشبه إلى حد كبير الحياة التي يعيشها الفلسطينيون تحت حكم الصهاينة، وقد وظف إميل بعض ما جاء في رواية كنديد في روايته (المتشائل) ليوسع من أفقها ويكسبها دلالات أبعد، فيشير إميل إلى نقاط تواز بين المتشائل وكنديد مستغلا ما جاء في كنديد لالقاء الضوء على وضع الفلطسينيين في ظل الكيان الصهيوني، فقد ربط بين إنتقام (الآبار) من امرأة يملكها بلغاري بسبب ما فعله البلغار بنساء الآبار وبين انتقام الكيان الصهيوني لمقتل بعض رياضيه في ميونخ، وذلك بقصف المخيمات الفلسطينية، وكذلك وازى بين ما جاء في كنديد من هجوم الرجال الاربعة الكبار على كنديد لأنه أرد أن يتنزه مشياً على الاقدام، وبين إلقاء القبض على أولاد فلسطينيين ذهبوا من (نتانيا) إلى البحر، وحاكموهم وسجنوا أهلهم.

"وكنديد يعن له في يوم من أيام الربيع أن يتنزه، وأن يمضي قدماً معتقداً أن استخدام الإنسان لساقية كما يروقه هو امتياز للنوع البشري، كما هو امتياز للنوع الحيواني، ولم يكن يسير فرسخين حتى أدركه أربعة أبطال طول الواحد منهم ستة أقدام، فأوثقوه وأتوا به إلى سجن مظلم"(١)

هذه الحكاية من رواية (كنديد) لفولتير، أما حكاية إميل حبيبي فهي: "... بضعة أولاد من قرية الطيبة، يترأوحون في العمر بين تسع سنين واثنتي عشر سنة، مضوا قدماً إلى مدينة (نتانيا) ليروا البحر بالعيون بعد أن سمعوا هدير موجه بالآذان، ألقي القبض عليهم، فاقتيدوا إلى محكمة عسكرية، فأوقع حاكم المحكمة العسكرية على هؤلاء الأولاد عقوبة الغرامة، فمن عجز عنها فبما يملكه، حتى الطفل وهو الحياة شهراً في السجن."(٢)

وقابل إميل في روايته المتشائل بين حكاية المرأة العجوز التي تتعرض للتفتيش في عرض البحر كما ورد في رواية كنديد لفولتير، وبين حكاية تفتيش المسافرين وما يلاقونه من اضطهاد وإذلال في ميناء حيفا ومطار اللد والجسور المفتوحة وغيرها.(٣)

وبهذا يؤكد إميل التلاقي الإنساني في الاعمال، وأن الأحداث، وإنْ تكن لا تتماثل، إنما تتشابه إذا تشابهت الظروف، كما يقابل إميل بين ما كان يسود الحياة في ظل كتابة (كنديد) وما أصاب الفلسطينيين، يقول: "ولم اختر لك من دفتر قصة لتزيد اعتباطاً، فلست كنديداً ساذجاً، إنما فعلت ذلك لأنني أجد شبهاً كبيراً بين عالم كنديد وعالمنا الحاضر بما فيه من بقر البطون في

---

(١) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ٩٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٩٦-٩٧.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٩٧-٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيتنام، والحق الالهي في الاحتلال، والتشريد في شرقنا القريب، وما يجري في أحياء الزنوج في أمريكا، وفي رودسيا وفي إيرلنده، وفي أماكن اخرى".(١)

ويرى إميل أن فولتير كشف لنا عن عالم فاسد في معتقداته، وفي حُكّامه، وفي كهنوته، وفيما تواضعوا عليه، لا آمان فيه لأنسان، ولا احترام فيه للكرامة الأنسانية.(٢)

إن إميل حبيبي أراد أن يقدم للمثقفين والدارسين والنقاد بنية روائية تحدياً لهم، وتشكل معارضة لبنية الرواية لدى فولتير، فبينما انطلق فولتير من الانسان ليبين مدى المهانة والاذلال التي تلحق بالانسانية بفعل الجبابرة والمجرمين، ينطلق إميل حبيبي أيضاً من الانسان بشكل عام، والانسان الفلسطيني بشكل خاص الذي يلاقي على يد العدو الصهيوني ما يلاقيه الانسان في فيتنام ورودسيا وأحياء الزنوج في أمريكا وغيرهم في هذا العالم. ففي رواية (كنديد) إشارات ذات دلالات حول الشكل الروائي والشخوص واللغة، تلتقي مع الشكل الروائي عند إميل ، حيث تنتهي الروايتان بلوحات رمزية تصور الشخوص الرئيسية، وهي في حالة توزيع العمل، أما بالنسبة للشكل الروائي في الروايتين فهو خليط من شكل الحكايات، حكايات ألف ليلة وليلة عند إميل حبيبي، وحكايات "رينارد الثعلب" عند فولتير، كما أن كلاً من الكاتبين يميل إلى استعمال الجمل القصيرة، فهما يرويان أحداثاً كثيرة ومتشابكة من الماضي، لم يكن بوسعهم التوقف عند كل حدث ووصف تفاصيله وصفاً مطولاً.

لقد استطاع إميل بمعارضته وتحدية أن يُطوّع الحديث الداخلي والايقاع الذي ينبض في النفس الداخلية، كما أن معارضته لرواية ("كانديد) لفولتير هي محاولة للاستفادة من الادوات الجمالية والانجازات الفنية التي حققها فولتير، إن إميل يقصد أن يكتب كنديد فلسطينية جديدة، لقد أعاد إميل تشكيل كنديد من جديد، وطعمها بالخصوصية الفلسطينية.

ولعل لجوء بعض الكتاب إلى مثل هذه الامور، هي محاولتهم في الاقدام على التجريب الشكلي والمغامرة الجريئة من أجل تقديم أعمال روائية متفوقة، يقصدون من وراء ذلك إلى شيء قد نعرفه وقد لا نعرفه، وهذا ما نسميه بالقصدية" لدى هؤلاء الكتاب، وإميل حبيبي بارع في هذا الامر، فقد فجرت أحداث رواية "كنديد" قلب العمل الفني لديه، فبدأ يمتد ويلقي خيوطه ويفتح قنواته ويشد دروبه إلى أسهم السير، ويفضي الاخضر والاحمر في تقاطع الخيوط والتقاء الدروب، وإذا نحن أمام شبكة من الشخوص والاماكن والازمنة والأحداث، وهكذا يرقى إميل إلى درجة الابداع الفني والادبي، فيصبح فولتير فلسطينيا، والمتشائل كنديداً فلسطينيا.(٣)

---

(١) إميل حبيبي: "صفحات من مفكرة إميل"، **مجلة الطريق**، ع٣، س٢٩، ١٩٧٠م، ص ٥٠.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٥٠.

(٣) نادر قاسم: **تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية**، سابق، ص ١٣٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد تأثر غسان كنفاني في روايته (ما تبقى لكم) برواية (الصخب والعنف) للكاتب الامريكي وليام فوكنر كما ذكرنا سابقا، ولو قارنا مقارنة عابرة بين رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني ورواية (الصخب والعنف) لوليام فوكنر لظهرت قضايا التقارب البنائي بين الروايتين، وظهرت قضايا الاختلاف في الرؤية بينها.

ونحن نلاحظ أنه بالاضافة إلى تأثر غسان كنفاني بالتكنيك الكلي لرواية فوكنر وهو تداخل تيارات الشعور والماضي بالحاضر، "فإن (ماتبقى لكم) تحمل أصداء واسعة من الفصل الثاني بالذات من (الصخب والعنف) وهو الفصل الذي يقدم لنا تيار شعور "كوينتين" الأخ. إن علاقة (كوينتين) بأخته (كاندي) وارتباطه الشديد بها واشتهاءه لها، وحمل الاخت بوليد غير شرعي من صديق يحتقره الاخ، نجدها جميعا وبدرجات متفاوته في علاقات حامد ومريم. ومريم وزكريا، كذلك يدين غسان لفوكنر بصورة الساعة التي ترمز للزمن".(١)

ومع أن غسان استفاد من رمز الساعة إلا أنه يعطي الزمن مدلولاً مختلفا عما وجدنا في (الصخب والعنف). في رواية فوكنر نجد الزمن الميت الذي يزرع اليأس ويعطي دلالات الأنهيار، ويظهر هذا من خلال تيار وعي كوينتين، الذي يوشك على الأنتحار: "أبي قال إن الساعات تنحز الزمن، لقد قال إن الزمن ميت لا محالة، ما دام مفتتاً بدواليب صغيرة، ولن تعود الحياة إلى الزمن الا عندما تقف الساعة".

إن النصر على الزمن، كما عرف كوينتين من أبيه ما هو الا وهم من أوهام الفلاسفة والمجانين. "لاتتفق كل مالك من نفس محاولاً أن تقهر الزمن، لأن ما من معركة ربحها احد، قال أبي: لابل ما من معركة حارب فيها أحد"(٢) لكن الساعة تعطي مدلولا مختلفا في (ما تبقى لكم) فهي ترتبط بسيطرة الماضي الشديدة على الحاضر.

إن ساعة فوكنر هي في قول والد كوينتين، مقبرة كل الامال، أما ساعة غسان كنفاني فهي مقبرة العجز الناتج عن الارتباط بماض مهزوم وجريح، وحين يكسر كوينتين ساعته فهو يقوم بتحصيل حاصل أي يؤكد ما يفقده بالرمز، أما حامد حين يلقي ساعته في الصحراء، فهو يلقي وراء ظهرة قيود الماضي التي تؤكد له عجزه وهزيمته لكي ينطلق بعد ذلك، ويتقدم في رحاب الحياة والفعل(٣)

---

(١) رضوى عاشور: **الطريق الى الخيمة الاخرى** – دراسة في ادب غسان كنفاني ط١، دار الاداب، بيروت، ١٩٧٧م، ص ٨٣.

(٢) وليم فوكنر: **الصخب والعنف** ط٢، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار الاداب، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٣٦.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ١٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"نحن نرى عالماً ينهار في (الصخب والعنف) لكننا نجد عالماً يفتح أبوابه ويبدأ الفعل منه ليستكمل السير من أجل أهدافه في (ماتبقى لكم)"(١)

وفي رواية (البحث عن وليد مسعود) نجد أن القدرات الروحية العالية التي يتميز بها وليد، ورغبته في أن يأتي الحياة من جوانبها كلها، وبعض تأملاته في الفن والدين، تذكرنا بمقولة (لورنس داريل) في الرباعية الاسكندرانية، تعليقا على سلوك: (جوستين) والذي يرى فيها أن كل عظمة لا تستنفذ في الفن أو الدين، تؤدي إلى تدمير الحياة الفردية لصاحبها، هذه المقولة التي تجد تطبيقا حيالها – مع بعض التعديل – في رواية جبرا إبراهيم جبرا، كما يُذكّرنا بناء الرواية ببعض تأملات (جوستين) وهي تجرب ثوباً لدى الخياطة، وترى إلى نفسها في مرايا متعددة في الفن الروائي، وضرورة أن تكون الرواية مرايا متعددة ومختلفة الابعاد، بغية أن تصل إلى تصوير الشخصية بكل أبعادها.(٢)

لقد استخدم الكاتب اسلوباً فنياً في بناء روايته (البحث عن وليد مسعود) ينتمي إلى الرواية التحليلية ويضرب بجذوره عمقاً في أدب دوستوفيكي الروائي، فلقد كان واحداً من أساليب دوستوفسكي في تصوير النماذج والشخصيات، بأن يجعل الشخصية تتحدث عن نفسها، ويجعل الاخرين يتحدثون عنها، بغية كشف كامل أبعادها، وتناقضاتها، وهذا هو أساساً ما فعله جبرا، حين جعل كل شخصية من شخصياته تتحدث لا عن وليد فحسب بل عن نفسها وعن الاخرين أيضا، وبقدر ما كان وليد مرآة تعكس صورا لشخصيات الرواية الاخرى, كانوا هم مرايا تعكس صوراً مختلفة ومتناقضة أحياناً.(٣)

إن موضوع الوعي والتجربة الروائية معقد وواسع، ويشمل جميع الجماليات التي يستعملها الكاتب، فربما كان لرواية دوستوفسكي (ملاحظات من تحت الارض) تأثير مباشر على أحمد حرب على صعيد الكل الفني (فملاحظات من تحت الارض) لدوستوفسكي هي عبارة عن جزئين، في الجزء الأول يسجل الرواي الذي يستعمل ضمير الأبار انطباعاته المتعلقة بعبثية الرغبات الأنسانية، والجزء الثاني هو عبارة عن قصة يترهن علىهذه العبثية من خلال فعل روائي، وهكذا جاءت رواية (إسماعيل) لأحمد حرب، النصف الأول من الرواية على شكل لوحات تصور مواقف واقعية في حياة اسماعيل، أماّ النصف الثاني فهو عبارة عن إعادة ذهنية لنفس المواقف من وجهة نظر إسماعيل بعد ابتعاده الزماني والمكاني عن موقع الأحداث، بحيث يلعب إسماعيل دور المُعَلق والمحلل معاً.

---

(١) رضوى عاشور: **الطريق الى الخيمة الاخرى**، سابق، ص ٨٥.

(٢) فيحاء عبدالهادي: **وعد الغد– دراسة في ادب غسان كنفاني**، سابق، ص ٧٣.

(٣) شجاع العاني: **البحث عن وليد مسعود**، مجلة الاقلام، سابق، ص١٣٧–١٣٨..

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما في روايته (الجانب الاخر لارض المعاد) والتي تشكل قمة الوعي الروائي لدى أحمد حرب، فقد وسع من الاعمال الكلاسيكية والروائية العالمية وتوظيفها لاغراض فنية وموضوعية، فقد استعمل بشكل خاص روايات (صورة الفنان كشاب) للكاتب الانجليزي (جميس جويس) و (لماذا نحن مباركون) للكاتب الغاني (اتي كوي آرمه) و (الاشياء تتساقط) للكاتب النيجيري (تشينوتشيبي). و (حبوب القمح) للكاتب الكيني (جميس نقوقي) و (شرق الفردوس) و(القمر كئيب) للكاتب الامريكي (جون شتاينبك) فهذه النماذج بالاضافة إلى التقنيات الروائية هي ثروة الكاتب الروائي في بنك معلوماته وعليه أن يكتب قيمة الشيك وفقاً لاختياره الواعي، فهي تزود الكاتب بأطر بنيوية وتوسع آفاق الخبرة وموضع الحدث، وتخرجها من الحدود المحلية الضيقة إلىالافاق الأنسانية الشاملة، وهي مصدر غني للرموز الجاهزة، وهي فوق ذلك ليست ملكاً لاحد، حيث يستطيع الكاتب أن يستخدمها أو يستعير منها دون أن يُتهم بالسرقات الادبية.(١)

*** الموروث الديني وأثره في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.**

يشكل التواصل بالتراث الديني بعداً ذا رؤية خاصة لدى الروائيين الفلسطينيين، ينبع من الصراع القائم، ليس المادي فحسب، بل من الصراع الثقافي بكل أبعاده، إذ حاولت الصهيونية تشويه الثقافة العربية، فعملوا جاهدين بخطوات عملية إفساد كل ما يمت بالاصالة العربية في فلسطين، جغرفياً وتاريخيا ودينيا، مما جعل الروائيين الفلسطينيين يرتدون إلى تراثهم ومنه الديني باعتباره واحداً من مقومات شخصيتهم العربية في مواجهة التحدي الذي يحاول أن يستند أصحابه في وجودهم إلى مبررات دينية، هذا الواقع، وهذا التحدي، جعل الروائيين الفلسطينيين يتواصلون بالانماط الدينية المتنوعة والرموز الدينية، والنصوص الدينية في القرآن والتوراة والإنجيل.

إن الذكرة التي تروي الحدث، تبدأ إذن من أيديولوجيا دينية، لذلك فإن تشكل الحدث، لا بد أن يتلون بهذه الأيديولوجيا، ويأخذ منطقها، وعندما ترسم لايدولوجيا الدينية كياناًترسم وفقاً لمنطقها، أي بلا تناقض فيقدم الكيان منسقا كاملا، مستقيم الحركة، لا يعرف التطور لأنه معطى دفعة واحدة، بمعنى أخر، إن الذاكرة الدينية لا ترسم إلا بطلاً ملحمياً، منفتحاً علىالزمان والمكان، لا يعتوره نقص أو شذوذ، إنه كمال الوجود، والوجود الكامل، بدء بلا حدود، ونهاية لا تعرف النهاية.(٢)

---

(١) عزت الغزاوي: **دراسات نقدية في الادب الفلسطيني المحلي** ط١، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٣م، ص ١٤٢-١٤٣.

(٢) فيصل دراج: **مجلة شؤون فلسطينية**، ع ٨٩، ١٩٧٩م، ص ٢٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تواصل الروائيون الفلسطينيون بشخصايات دينية كالأنبياء، وبمضامين تراثية دينية على مستوى الكلمة العبارة النص الروح الدينية بشكل عام، فقد وجدوا فيها ثراءً وأرضاً خصبة في دلالتها، فحاوروها وأعطوها رؤى جديدة ولم يسكنوا في مضمونها، وقد جاء توظيفهم للتراث الديني على شكل المستويات التالية.

أ. الموروثات الدينية وضرورة التجاوز ونفي السلبي.

نهضت الرواية العربية الفلسطينية بعبء معالجة الظاهرة الدينية السلبية في تراثنا وواقعنا، فراحت تخترق قداسة التراثي الزائفة وسكونية الواقع، لتبرز مواطن العجز في كليهما فتشير إليها وتقدم البديل، وليس هذا البديل إلا طريق الفعل الأنساني (الثوري) القادر حتما على التغيير والرؤية الممتدة، والذي يبدأ حين نلقي وراء ظهورنا وإلى غير رجعة، بكل ما هو سلبي عاجز في تراثنا، وهوالامر الذي يرتبط جدلياً بمكافحة السلبيات السائدة في ذواتنا، وفي واقعنا. ولهذا أكثر الروائيون الفلسطينيون في طرح الفهم السلبي لبعض الموروثات الدينية محاولين التجاوز إلى الفهم الجدلي لهذا التراث في هذا الزمن المختلف.

إن اهتمام غسان كنفاني مثلا بالسلوك اليومي لشخوصه يقوده إلى رصد التحولات التي تطرأ على سلوك الشخصيات من تأثير الوضع الاجتماعي الطارئ، وقد كان لا بد أن يؤثر الوضع الثوري الجماهيري على سلوك الافراد، وقد اتضح ذلك عند (أم سعد)، "فقد دفعتها المشاركة الثورية إلى الثورة على الموروث الديني المتخلف الذي يستغل لمزيد من التخلف والاستغلال"،(١) فقد أصبحت الرصاصة حجاب المرحلة الجديدة، أما الحجاب القديم فقد "صنعه لي شيخ عتيق منذ كنا في فلسطين، وذات يوم قلت لنفسي: ذلك رجل دجال بلاشك: حجاب؟ إني أعلقه منذ كان عمري عشر سنين، ظللنا فقراء، وظللنا نهتريء بالشكل، وتشردنا وعشنا هناك عشرين سنة، حجاب؟ هناك أناس ينتفعون بالضحك على لحى الناس! ذلك الصباح قلت لنفسي إذا مع الحجاب هيك، فكيف بدونه"(٢)

وهكذا أصبح لهذا الحديث عن التغيير قيمة أدبية فنية لأنه انبعث عن موقف حياتي وعن قيمة حياتية في الواقع العملي، ومن هنا، كان هذا التوثيق في البنية التعبيرية ثمرة من ثمرات التوفيق في الفعل الواقعي، هذه العلاقة أعانت غسان كنفاني على اكتشاف هذا الكنز الثمين الذي يستمد منه قيمّه الحياتية والفنية ويظفر بالنفس الملحمي الموفق، نفس البسطاء، نفس الصحاب

---

(١) احمد ابو مطر: **الرواية في الادب الفسطيني**. سابق، ص ٢٥٤.

(٢) غسان كنفاني: **أم سعد**، ط٤، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخران، نفس الذي يقفون تحت سقف البؤس الواطي في الصف العالي من المعرفة والتضحية والفداء.(١)

وفي رواية (العشاق) يتوقف رشاد أبو شاور عند الوجه السلبي للمخلص "حفر رجال الدين الكتل الصخرية الصلدة، وأخذوا يتعبدون وينتظرون المسيح جيلا بعد جيل من مئات السنين"(٢) ولم يزل رجال الدين المسيحي ينتظرون رجعة المسيح يملأ الدنيا عدلاً وحباً بعد أن مُلئت جوراً وبغضاً، وتتحول هذه الفكرة إلى حدث واقعي يعكس دلالات تشير إلى قسوة الشرط التاريخي الذي حكم أريحا قبيل حزيران، فذات يوم من صيف حزيران ١٩٦٧م، وقع في أريحا حادث أدهش الكثيرين، فقد اتفق ثلاثة أشخاص هم:

١. الشيخ خليل إمام المسلمين وخليفة رسول الله.

٢. الاعور الدجال.

٣. المسيح المنتظر.

اتفقوا على اعلان قدوم المخلص الذي سينقذ الناس من عسف النظام العربي، ولنقرأ هذا الحوار الذي جرى بينهم: "صرخ الشيخ خليل وهو رجل قصير القامة، له لحية، وليس له شارب، الكلاب لقد جاءوا للقتال ولم يجيئوا للمبايعة، الكفرة، سأله الاعور: ولكن ماذا نفعل؟ قال الشيخ خليل وهو يرتجف غضباً، نقاتل، الصمود والصبر، وإنْ متنا فالجنة لنا، قال الاعور: ولكن يا مولانا نحن لا نجيد القتال، ماذا نفعل بهذه البنادق؟ قال المسيح المنتظر: هاه، هاه، ماذا نفعل؟ ثم صفق بكلتا يديه، وقفز في الهواء، وكم فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بأذن الله..."(٣)

يفضي الربط بين المسيح والخليفة والاعور إلى أن ظهور فكرة المخلص وشيوعها، لا يرتبطان بدين معين من الاديان، بل يرتكزان إلى ارتباط وثيق بواقع قاس، فتعامل الكاتب مع هذه الفكرة لا يعتمد على مقاصدها الدينية أو إمكانية تحققها، بل يفجر دلالاتها على الواقع الذي أنتجها، وهو الامر الذي يوكد هذه الفكرة من أصلها بنت واقع فاسد يسقط الناس فيه تحت هيمنة فكر (ثيوقراطي) وتحت نير سلطة قاهرة، وإذ يحول هذا الايمان دون مخالفة (أولي الامر) فإن الأنسان العازف عن مخالفة الأوامر والنواهي يرتد من فوره إلى انتظار المخلص الذي وعد به، فيظل مراوحاً في هوة العجز، وإذ عالج رشاد أبو شارو هذه الفكرة في الملحق، فإنه يعود إلى معالجتها في صلب الرواية، وتأتي هذه المعالجة في سياق محاورة تدور بين (محمود) المثقف

---

(١) عبدالرحمن ياغي: **مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته**، سابق، ص ١١٩-١٢٠.

(٢) رشاد ابو شارو: **العشاق**: - دائرة الاعلام والثقافة، م.ت.ف، بيروت، ١٩٧٧م، ص ٦.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٢٨-٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الثائر، وبين (الاب إلياس) وهو رجل دين مسيحي يقطن كنيسة في جرف (جبل التجربة) حيث ينتظر رجال بملابس سوداء عودة المسيح ليخلص العالم"(١)

ولكن الاب إلياس يتخلى عن الانتظار، فبعد أن رأى الغزو الصهيوني، وهو يستشري فيلتهم أراضي عربيةجديدة (احتلال عام ١٩٦٧م) ويشرد ويقتل، تخلى الأب عن انتظاره المهيض وراح يؤمن بالعنف الثوري ويمارسه، فهو يخاطب محمود قائلا: "لا تظن أنني لا اؤمن بالعنف، أنا مع حمل السلاح في سبيل تحرير الوطن، تذكر هذا"(٢) ويتحول الاب إلى العمل الثوري، فيعمل ضابطاً للاتصال بين الفدائيين، وحين يسأله الفدائي (حسن) : (يا أبت أنت خلقت للعمل الوطني، بشرفك الم تنخرط في حزب ما؟ قال الاب الياس، بلى، سأله حسن: أي حزب، قال الاب الياس، حزب المسيح، اما مع حزب العشاق والفقراء، والمضطهدون هم حزبه، لذا أنا معكم،ومع أي مظلومين في أي مكان"(٣)

وهكذا يصوغ الواقع، الانسان وهكذا يدين الكاتب هذه الفكرة السلبية التي احتواها التراث، أو عاش عليها كثير من الخائرين. وتكتسب الادانة قوة اضافية حين تأتي على لسان الاب إلياس الذي انخرط في العمل الثوري مقوضاً هذه الفكرة العامرة، ومكرسا نقيضها الأيجابي.

وفي روايته إخطية ينتقد إميل حبيبي بعض الموروثات الدينية التي لم تتحول إلى فعل تغيير وثورة، فنراه ينتقد الحجاب قائلا: "..فأسدلوا على وجهوهم البرقع والخمار الاسود، وحجبوهن جيلا جيلا، وحتى يومكم هذا، إنَّ من يصر على إسدال هذا الخمار على تراثنا الإنساني المسفر هو ذو عقل أخف من عقل حمار. فتراثنا هذا هو ما خلفه لنا الفعلة والاكارون، لا ما خلفه لنا مدعو الخلافة الاكالون النكارون"(٤)

٢-* مفاهيم دينية اخرى.

وفي روايته "الجانب الاخر لارض المعاد" يقول أحمد حرب منتقداً: "مافائدة الحج إلى الشرق؟ ما فائدة الطواف حول بيت إبراهيم إذا كانت أركان الوطن في القلب، بيته من صخر، وأركان قلبي من معرفة"(٥)

---

(١) رشاد ابو شاور: **العشاق**، سابق، ص ٤٥.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٢١٨.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٢٣٣.

(٤) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٤١.

(٥) أحمد حرب: **الجانب الاخر لارض المعاد**، سابق، ص ١٥-١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي موطن أخر من روايته يقول: "تحرير فلسطين يبدأ بتحطيم هذا الاله المؤلـه، تحرير الإنسان يستوجب منا تحطيم اللات والعزى ، وتعليق الفأس في رقبه هبل".(١)

ومن باب الصراع الديني يروي أحمد حرب اعتداءات اليهود على المسجد الاقصى المبارك وعلى الحرم الابراهيمي الشريف الذين يريدون تحويله إلى كنيس يهودي من منطلق الاتكاء على التراث الديني اليهودي، ومن منطلق أن سيدنا إبراهيم جد اليهود، وأن هذا الحرم هو مكان مقدس لهم، فيه قبر إبراهيم وسارة ويعقوب وغيرهم. يقول أحمد حرب: "لم يترك كلام أبي أي أثر في نفوس المصلين، كان غضبهم شديداً بسبب اعتداء مجموعةمن اليهود على الحرم وتحطيم محتوياته ورسم نجمة داود على ضريح إبراهيم، فقد قاطعوا كل من يتعامل مع اليهود واعتبروه خارجاً عن دين الاسلام"(٢)

وفي استطراد تثقيفي يحدثنا إميل حبيبي في روايته (إخطيه) عن البهائيين، فيعرض لنا عاداتهم وتقاليدهم وتصرفاتهم، يقول: "كان بيت والدي عبدالكريم أول بيت شيد في جوار حدائق البهائيين على سفح الكرمل الشمالي المطل على عكا، فلا يحول بينهما سوى البحر، وكان البها عباس بعد حياً يرزق، وكان ذا بهاء، لا يخرج من داره إلا في ساعة ثابته يوماً يوماً، من ساعات العصر، فيما كان حواريوه يسيرون وراءه على بعد خطوتين منه، صفاً واحداً،وقد عقد الواحد منهم ما بين كفيه من امامه، وطأطا الرأس هيبة من هذا البها، فإذا توقف البها عباس عن المسير توقفوا، ويكون ذلك إيذانا منه بإنه سوف يتكلم، ولا يتكلم إلا وهو واقف، لا يحول وجهه نحوهم حين يكلمهم، ولا يجيبونه إذا حق الجواب عليهم أو على واحد منهم، إلا ايجازاً، وبما يشبه الهمس، وهم مطأطئوا الرؤوس، فإذا عاد ومشى مشوا، فإذا عاد وتوقف توقفوا، وأصاغوا السمع، وعلقت هيبة هذا البها بالحي الجديد كله وبساكنيه من كبار ومن صغار، فكان الناس يخلون الطريق لذلك الموكب إجلالا... وكانت هيبة هذا المجهول تلاحقهم حين كان يجرؤن على اختلاف سياج الحدائق.."(٣)

ولعل أحمد حرب في تواصله بالتراث الديني انتفع بالمادة التراثية في تشكيل معماره الفني، وأقام علاقة بين المادة التراثية وقضايا الواقع، واعتمد في بناء هذه العلاقة المنطلق الأنساني والمنطلق المكاني والمنطلق الزماني، ففي روايته (إسماعيل) نقرأ حوار (أبوقيس) مع ذاته: "اسمع يا أبا قيس، أنت تحاول أن تخفي شيئاً، قلته بعيونك ونبضات قلبك وهمست به لطائر البوم على زاوية كوخك، وتنهدت به في دهاليز وادي المنال، لماذا خجلت ولم تقل لأم إسماعيل؟

---

(١) أحمد حرب: **الجانب الاخر لارض المعاد**، سابق، ص ١٨.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٣٢-٣٣.

(٣) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتهيأ لي إني قابلتك"(١) إن هذا الحوار الذي يفضح (أبوقيس) من خلاله إنه يحب ام اسماعيل، كان ذلك الحب حقيقة ازالية، هو في حقيقة الامر رغبة في إعادة التاريخ: زواج إبراهيم من هاجر التي ولدت اسماعيل، إنها رغبة إعادة ترتيب الاشياء سحيقة القدم، بطريقة تتجنب الاخطار الكبيرة التي تم ارتكابها عبر التاريخ، ورغم أن ذلك يبقى مشروعاً ذهنياً تستشعر فيه الاستحالة، إلا أن التراكمات الدينية والتاريخية والتصاقها فنياً بالعمل الروائي يجعل من شخصية (أبوقيس) دلالة بالغة الامتداد بتأثيرها الزماني، إنه لم يضع حداً لصراع طويل، بل أكدّ استمراره من خلال عدم قدرته على زواج أم اسماعيل، وبالتالي استمرار الانفصال الحاضر، وعلّ تجربة كل من (هادي ووديعة) تأتي في سياق التجربة التاريخية بطريقة مشوهة تماما، لذلك يكون مصيرها الفشل، إن ذلك قمة اغتراب الحاضر عن الماضي، الماضي بالنسبة لابراهيم (أبو الأنبياء) هو الفهم الديني لحياة البشر وقد كان الناس أمة واحدة كما يقول القرآن الكريم، وها جروساره كلاهما من هذه الامة الواحدة، وارتباطه بهما من أجل الولد كان خاضعاً لهذا الفهم، أما الترتيب الديني الموازي لذلك "كون الناس أمة واحدة": فهو الافتراض، فأكمل القرآن قوله "فاختلفوا". الاختلاف كان بطبيعة الحال ترجمة واقعية لانتشار مفاهيم أخرى لا تقل أهمية عن الفهم الديني للحياة كمفهوم الوطن والحرية والاقتصاد وغير ذلك.(٢)

٣. توظيف الكتب السماوية المقدسة.

أ. القرآن الكريم.

ظل القرآن الكريم مصدراً يستلهم منه الادباء – شعراء وناثرين – معانيهم مستغلين طاقاتهم الابداعية في الوصل بين تجاربهم وبين نصوصه. وهم بذلك يثبتون أن التراث مستمر دائم وقابل للتشكل وإعادة الصياغة، لأن استلهام النص القرآني سواء أكان ذلك عن طريق المماثلة أم المخالفة يشكل قواسم مشتركة بين النص والقارئ.

إن إفادة الكاتب الفلسطيني قد تأتي احيانا من إيمانه بأن القرآن الكريم نص مقدس – كلام الله – ولذا تكون معانيه وأفكاره قابلة لاعادة التشكل في زمان ومكان، وقد يلجأ الكاتب إلى تمثل النص القرآني كأي خطاب فني أو أسطوري يتمتع بخصوصية فنية أو موضوعية تجعله قابلاً أيضاً للامتصاص والتماس مع نصوص أخرى لاحقة ليصار إلى خلق علاقة حوار بينه وبين نص جديد، وليكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس.

وقد لمسنا في عدد كبير من الروايات العربية الفلسطينية تماساً مباشراً وغير مباشر بالنص القرآني، واقتباساً صريحاً فيه إشارة صريحة إلى مجمل بناء العمل الروائي. ففي روايته

---

(١) احمد حرب: **اسماعيل**، سابق، ص ٨٩.

(٢) عزت الغزاوي: **دراسات نقدية في الادب الفلسطيني المحلي**، سابق، ص ٢٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(العجوز) يوظف أفنان القاسم قصة يأجوج ومأجوج من القرآن الكريم(١) ، فتأتي الاشارة إلى سور يأجوج ومأجوج من خلال تعاقب وتداخل وتكرار تيار الوعي المتدفق من داخل (العجوز) و(الام) وإذ يعكس هذا الرمز شراسة العزلة التي تفصل فلسطين عن العالم، فإن المفارقة بين سور الاسطورة وسور الرواية، تعكس دلالة هامة، ففي الاسطورة يبني الاسكندر السور ليحول دون ممارسة قوم يأجوج ومأجوج إفسادهم في الارض، وقهرهم للبشر، أما في الرواية، فإن الصهاينة (قوم يأجوج ومأجوج) الجدد يبنون السور (سور الاحتلال) ليمارسوا قهرهم على الشعب الفلسطيني، وتشير هذه المفارقة، دلالاتها إلى أن أفنان لا ينقل هذا الرمز بدلالاته كما هي، بل يُحمّله دلالات جديدة ترتبط بالواقع الذي يعالجه.(٢)

وفي حديثها عن قضية المرأة ومعاناتها، تحاول سحر خليفة استثمار النص القرآني الذي يستغله الطرف الاخر بشكل سلبي في معاملة المرأة، تقول سحر: "عود الكبريت الذي لا يشتعل إلا مرة، صحن الزجاج الذي لا ينصلح، اضربوهن واهجروهن في المضاجع"

وتشير سحر خليفة إلى أن قضية الجنس في الوعي العربي مقترنة بالعهر والزنى والسقوط إذا كانت خارج الاطار، وإذا كانت داخل الاطار، فانكحوا ما طاب لكم من النساء، والرجال قوامون على النساء، وللرجل مثل حظ الأنثيين، والنساء ناقصات عقل ودين"(٣)

ومن الايماء الروحي في القرآن الكريم ،استعار أحمد حرب ليمتد في رؤيته من أجل الخلاص، وتجاوز هذا الواقع، ومن أجل تعرية العدو، ويريد إخبارنا بأنه رغم الرسالات السماوية ودعواتها النبيلة السابقة فإن الشر ما زال سائداً في الوجود، واتباع هذه الرسائل يهيمون في الضلال والشر "وجدنا محمداً يصلي كان قد فرغ من قراءة الفاتحة، وبدأ قراءة بعض الأيات، تذكرتها على الفور لكثرة ما كان يتلوها أبي "وقضينا إلى بني اسرائيل لتفسدن في الارض مرتين ولتعلن علوا كبيرا، فإذا جاء وعد أولهما بعثنا عليكم عبادا لنا أولي بأس شديد فجاسوا خلال الديار وكان وعدا مفعولا، ثم رددنا لكم الكرة عليهم وامددناكم بأموال وبنين وجعلناكم أكثر نفيرا"(٤) انتظرنا حتى فرغ محمد من الصلاة، ثم قال: الحمد لله الذي نجاني واعمى عيون الاعداد عني، إسماعيل لا تخف ولا تحزن إن الله معنا، اسلم بجلدك، أنا وأمي بنبني البيت"(٥)

---

(١) أفنان القاسم: **العجوز**، ط١، وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٤م، ص ١٠٠-١٠٣.

(٢) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ٤٢٣.

(٣) سحر خليفة، **عباد الشمس**، ط١، دار الكاتب، القدس، ١٩٨٠م، ص ٢٦٣.

(٤) سحر خليفة: **عباد الشمس**، سابق، ص ٢٦٨.

(٥) القرآن الكريم: **سورة الاسراء**، الاية رقم: ٣،٤،٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمتتبع لرواية (المفاتيح تدور في الاقفال) لعلي الخليلي يجد كماً هائلاً من الاقتباسات القرآنية مثل: "إن ينصركم الله فلا غالب لكم"(١) و "فسبحان من أعطى وسبحان من أخذ"(٢) و "لكل أجل كتاب"(٣).

وعبارات أخرى كثيرة لها تماس بالقرآن مثل: "الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه"(٤) و "من مات مات شهيدا ومن عاش عاش سعيدا"(٥).

تستفيد سحر خليفة في روايتها (باب الساحة) من القرآن الكريم وأحاديث الرسول عليه السلام، وذلك على لسان الداية زكية لتؤكد أنها تتعامل بتقليدية، كما تلجأ الكاتبة إلى استخدام التضمينات التي قد لا يناسب بعضها الموقف أو لا يتفق مع ثقافة الشخصية، فنرى الداية تتحدث بكلمات لا تتناسب مع شخصيتها وثقافتها من ناحية، ولا تتناسب مع الموقف من ناحية ثانية، فعندما تطلب نزهة منها أن تدخل إلى بيتها أجانب "لا والله ولو وضعوا العالم في يمينها والشمس في شمالها"(٦)

وفي هذا إشارة إلى قول الرسول عليه السلام لعمه أبي طالب: (ياعم والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي، على أن اترك هذا الدين ما تركته)..

والداية تعيش لوحدها، تؤمن بالغيبيات، ذات وعي تقليدي، تبسمل وتحوقل بلا توقف، لها قلب دافء، تساعد حين تستطيع المساعدة، ولا تذكر الناس بالسوء، لأنها تميل إلى الصمت، تؤمن بالقدر، وتعتقد "أن الدنيا آخر وقت، والقيامة قربت تقوم"(٧) سيدة جاوزها الشباب منذ زمن، تشعر بغبن ثقيل وتجاهد من أجل لقمتها وكرامتها، وتعيش اسىً شفيفاً يشي به المكان رغم أناة اللسان.(٨)

وهذا فاروق وادي، يوظف قصة سيدنا يونس والحوت، وقصة سيدنا أيوب "فأيوب صبر كثيراً، كان يمسك الدودة صابراً متوسداً للدودة، هذا جسدي فكليه، والدود لا يأكل أيوب ولا يونس ولا عين الزجاج"(٩) وما أيوب ويونس في الرواية إلا معادل لأيوب ويونس الفلسطيني.

---

(١) علي الخليلي: **المفاتيح تدور في الاقفال**، منشورات صلاح الدين، القدس، ١٩٨٠، ص٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٨.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٧.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٨.

(٥) المصدر السابق، ص ٧.

(٦) سحر خليفة: **باب الساحة**، ط١ الاداب، بيروت، ١٩٩٠، ص ٣٠.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص ٢٤.

(٨) فيصل دراج: **دلالات العلاقة الروائية**، سابق، ص ٢٣٨-٢٣٩.

(٩) فاروق وادي: - **رائحة الصيف**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واحتلت شخصية الرسول عليه السلام مساحة مهمة في رواية (إسماعيل)، يقول أحمد حرب "فعلاً كان (هادي) بالنسبة لي ملفوفا بثوب ضبابي، كان يؤمن بماركس ويستشهد بأقوال الرسول، كان يقول إن ماركس عظيم، ولكن الرسول أعظم، أعظم ما في الرسول أنه كان يعرف متى يتخذ القرار السليم؟ يعرف متى يحارب، متى يفاوض، متى يقبل، ومتى يرفض"(١)

٢- * **التوراة والإنجيل.**

استعان الروائيون الفلسطينيون بالتوراة والإنجيل، وشكلت لهم مصدراً مهماً، استقى منه الروائي مادته الخام التي استخدمها في بناء تجربته الروائية، وقد ظهر ذلك جلياً في محاكاة أحمد حرب للتوارة، يقول: "سأعيد كتابة التوراة مرة واحدة، أنا لا أمزح، لقد بدأت بسفر راعوث"(٢) والقارئ لرواية الجانب الاخر لارض المعاد، يجد أن أحمد حرب يكتب الاصحاح الأول، والاصحاح الثاني، والاصحاح الثالث من سفر راعوث، ولكن على طريقته الخاصة "أنت كتبت الاصحاح الأول والاصحاح الثاني من سفر راعوث، وأنا أكتب الاصحاح الثالث، ونترك الرابع حتى يفيق بوعز من نومه، فقد حصن شعيره، ولم يبق لراعوث ما تلتقط"(٣)

أراد أحمد حرب من خلال محاكاته لسفر راعوث في التوراة أن يثبت حق الارض والوطن والإنسان والتاريخ، لذلك جاء فهمه للتوراة ممتداً، ومتسعاً، وغير مغلق، فاتجهت روايته إلى التشكسل الفني الذي اعتمد النفس الملحمي، ولعل أحمد حرب قد أشار إلى ضيق التشكيل الفني، إذ اعتمد على المراجع الدينية والصور الدينية، على أن هذه الصيغة تتطور لديه ليعتمد أيضاً على الروح الدينية في صياغة المفردات والتراكيب والصور، وقد وظف أحمد حرب في روايته اسماعيل (قصة راعوث) لخلق نموذج عقائدي توازي قضية إيمان وهادي.

ومن النصوص التوراتية استعان إميل حبيبي بسفر التكوين - الاصحاح الأول، في رسم صورة للوطن - حيفا- تعشعش في نفس الكاتب منذ خلق الكون "طأطأت رأسي يائساً وشهقت شهقة ملات صدري بعبير سرايا، فاختلست نظرة إلى ورائي أبحث عن الكرمل، فوجدت ضباباً أعادني إلى ما قبل بدء الخليفة حين كانت الارض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمه".(٤)

---

(١) أحمد حرب: **إسماعيل**، سابق، ص ٩٥.

(٢) أحمد حرب: **الجانب الاخر لارض المعاد**، سابق، ص ٢٣٠، وانظر ايضا: الكتاب المقدس - التوراة، سفر راعوث، ص ٤٢٠.

(٣) أحمد حرب: **الجانب الاخر لارض المعاد**، سابق، ص ٢٢٩.

(٤) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص١٦١. وانظر ايضا **التوراة**، سفر التكوين، الاصحاح الاول، ص٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي روايته (البكاء على صدر الحبيب) استعان رشاد أبو شاور بالتوراة، وشكلت له نبعاً مهماً استقى منه الكاتب مادته، وقد ظهر ذلك جلياً في استعانته بسفر يشوع – الاصحاح الثاني، وسفر صموئيل الاصحاح السابع عشر، فيلتقي السفران في التبشير بالمخلص الجديد الذي سينبع من داخل حركة الثورة.

ومن خلال تتبعنا للرواية التي راوحت بين نصوص التوراة وأحداث الرواية – لاحظنا أن الكاتب يستقي من التوراة، قصة سقوط أريحا في يد يشوع بن نون،وهذا وارد في سفر يشوع – الاصحاح الثاني، وقصة عين جالوت أو جليات، وهذا ثابت في سفر صموئيل، الاصحاح السابع عشر، وواضح من خلال عرض الكاتب للقصتين أنهما وقعتا في فترتين متباعدتين تاريخياً، فالأولى تنتمي إلى فترة تسبق الثانية، الا أن الكاتب عمد إلى الجمع بينهما، فأخذ من الأولى قصة (راحاب) و(أسوار المدينة الخارجية) كما ورد في سفر يشوع، وأخذ من الثانية قصة (المبارزة بين جليات واليهودي داود) كما ورد في سفر صموئيل، وجمع بين هذه الجزئيات وقدمها في نسيج جديد، ممتد، متسع، وكأنها قصة واحدة أو سفر واحد.

فشخصية (راحاب) كما وردت في التوراة تختلف جذرياً عنها في الرواية، هي في التوراة زانية جاسوسة تخون أمتها وتعمل لحساب الأعداء، وهي في الرواية مناضلة فلسطينية قديمة، وقفت إلى جانب حبيبها الشاعر في توعية الناس وإرشادهم وتجميعهم لمواجهة الغزاة واسترداد المدينة، فالملك كان يريد التخلص من راحاب وحبيبها الشاعر لما يحدثانه في صفوف الجماهير من توعية ستؤدي بالضرورة إلى هَبَة تسقط الملك الظالم، والكاهن راود راحاب عن نفسها، أراد مضاجعتها، فأبت عليه، فأراد الإنتقام، وتكون فرصة للملك والكاهن فيطلقان الاشاعة، وهنا نلاحظ المنهج النقدي للكاتب في تعامله مع نصوص التوراة، فهو هنا يخلصها من التزييف الذي أحدثه كُتّاب التوراة من اليهود، وهو الامر الذي يتشابه مع ما قام به توفيق المبيض في روايته (أسطورة ليلة الميلاد) بالنسبة لدليلة، فهو بهذا التصحيح لصورة راحاب ينتصر للمرأة الفلسطينية،ويحدث تواصلاً واستمراراً في بطولتها وانتصارها لقضية شعبها، وحين نقرأ عن راحاب يروح ذهننا من فوره إلى شخصيات نائية قدمتها الرواية مثل (فجر) و(نهاد) ويتوقف ذهننا طويلاً، أما (فجر) فهي حبيبة (زياد) الكاتب الذي ينهض في الحياة المعاصرة بنفس الدور الذي ينهض به الشاعر في النص التوراتي.

كما أنه لا تقدم قصة عين جالوت وسقوط أريحا التوارتية شخصيتي (الشاعر والكاهن) فكلامهما من إبداع الكاتب أحدثها على القصة، فأتاحت له فرصة تبرير التهمة التي لصقت براحاب، وأحدثت توازياً بين نضال (الشاعر) قديماً ونضال (زياد) في الرواية في الواقع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعاصر، وأبرزت إدانة الكاتب لاستخدام الدين من قبل السلطات الحاكمة في تدجين الجماهير وإخضاعها واستغلالها.

أما في سفر صموئيل، فم يرد إسم (جليات) باعتباره ملكاً لاريحا،وإنما ورد باعتباره أحد الفلسطينيين، وقد كان عنيداً فردياً مغروراً يربط مصير قومه بمبارزة بينة كفرد، وبين داود اليهودي. والكاتب يجعل جالوت ملكا لاريحا، ويبقي صفاته التي وردت في التوراة كما هي، ويبقي على حادثة المبارزة بينه وبين داود اليهودي، ويضيف الكاتب إلى القصة جزئية (محاكمة راحاب والشاعر) راحاب في القصة أمنّت من قبل يشوع بن نون،وفي الرواية تحاكم، وأثناء محاكمتها تسقط المدينة، وهذا التغيير الذي يحدثه الكاتب يشير إلى إدانة (الملك) الذي يحاكم المناضلين ويقهرهم في نفس الوقت الذي يقف فيه عاجزاً عن صد الغزو الخارجي.

ويُحدث رشاد أبو شاور بعض المفارقات التاريخية، فتيه اليهود في سناء يرجع إلى غضب الرب عليهم إذ لم يلتزموا شرائعه، ولم يقوموا على إطاعته، ولأن فرعون مصر طردهم منها بعد جروا بأفعالهم، وبائل وويلات على البلاد، وهم – بعد تيههم – الذي استغرق اربعين عاماً فكروا في الاستيلاء على أراضي الفلسطينيين –أريحا– فكان تيه الفلسطينيين الذي سببه اعتداء اليهود عليهم وطردهم من أرضهم.

ويوازي هذا الحدث القديم واقعاً معاصراً يعيشه الفلسطينيون، فقد فكّر الصهاينة في الاستيلاء على فلسطين، ليجعلوا من أرض ليست لهم وطناً لهم، فكان تيه الفلسطينيين المعاصر الذي سببه اعتداء الصهاينة أخلاف يشوع بن نون على فلسطين، وسرقتها وطرد شعبها.

ويبدو أن الملك جاليات أو جالوت، وهو المعادل الاسطوري لقيادة الثورة الفلسطينية التي تحيا "حياة لا يحياها وزراء"(١) مما سهل عملية عزل قيادة الثورة عن الجماهير والإنقضاض على الثورة، وكل ما سبق يتوازى مع الاسوار التي أحاط بها جالوت نفسه والمدينة، وهي الاسوار التي أنشئت بالدم والدموع وجثث مئات البؤساء.

إن الرواية ونصوص التوراة الموظفة تحمل نبوءة الهزيمة لقيادة بدأت تستمرئ المكتسبات الآنية، وتلهج وراء الحلول الوسط، وتُصر على منهجها التصالحي، وتحمل الرواية نبوءة ميلاد البديل التاريخي لهذه القيادة، أي نبوءة ميلاد المخلص الحقيقي، وهو ليس غير ذلك الذي تدعو إليه الشخصيات الثورية في الرواية.

ومهما يكن من شيء، فإن توظيف قصص التوراة في السياق التي وردت فيه، بعد إغراق في التقريريه والرد الاخباري، والشتائم واللعنات التي اعتمدها الكاتب لابراز تناقض

---

(١) رشاد أبو شاور: **البكاء على صدر الحبيب**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤م، ص ٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شخصياته الثورية مع قيادتها وواقعها، إنّ هذا التوظيف يشير إلى إحساس غامض كان يسيطر عليه إحساس بأنه ينقل الواقع كما هو.

يتضح مما تقدم أن رشاد أبو شاور يعود إلى التوراة، عودة تنهض علىمحاولة لاقتحام الواقع والكشف عن القوانين التي تحاكمه، ينبع هذا التوظيف وهذا التواصل من إدراك جدلي لحركة الأشياء والظواهر، ويؤكد أن دورات الحياة لا بد أن تكتمل من خلال ذلك الجدل، كي يأتي بالمولود الجديد قوياً وقادراً، يقتحم أبواب الفعل في سياق حركة التاريخ، كي يعطي للحياة معنى، وليؤكد أن الإنسان بفعله هو صانع مصيره، وهو سيد الاشياء.(١)

يخاطب رشاد أبو شاور بصيغة التخاطب في التوراة، ولا غضاضة في واقع الأمر من مخاطبة أعدائه بلغتهم، بغية التعبير عن القهر الحالي لشعبه، علّه يستعيد الذاكرة التاريخية للقهر الذي عانى منه مضطهدوه قبل ألفي عام.

ومن الديانة المسيحية والإنجيل، شكلت شخصية المسيح صورة للمثقف الذي يستشهد في مواجهة القمع والجلادين، وقد تشكلت ملامح هذه الشخصية عند كل من إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا في روايته (صيادون في شارع ضيق) يقول: "آه... يا أرض التربة الحمراء والحجارة بلون الورود أرض الزيتون بخضرته التي منذ الطوفان ما حالت، والشقائق بحمرة الدم، ألم يسق ترابك دم تموز والمسيح"(٢)

وفي العشاق لرشاد أبو شاور يقول عن المسيح "لقد كلل المسيح بالشوك من أجل الإنسان في كل مكان، دقت المسامير في كفيه، فتحمل من أجل الإنسان وهذا ما يفعله شعب فلسطين، قال محمود: نحن يا أبت لن نغفر، سندق المسامير في نعوشهم، وسننظف وطننا من هؤلاء القتلة"(٣) وسنعرض لنصوص من الإنجيل والتوارة، والقرآن بتوسع اكثر عند دراسة التضمين النصي، والتضمين التناصي في الرواية العربية الفلسطينية، في فصل التالي.

*** الاسطورة وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.**

لعل من الصعب ايجاد تعريف للأسطورة يجمع عليه الباحثون، إذ يثير مصطلح الاسطورة الجدل والخلاف بين الدارسين، لأن الاسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد تختلف حوله وجهات النظر، ويكفينا هنا أن نورد التعريف التالي للأسطورة: "تروي تاريخاً مقدساً، تروي حدثاً جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيال هو زمن "البدايات" بعبارة أخرى، تحكي لنا

---

(١)عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ٤٧١.

(٢) جبرا ابراهيم جبرا: **صيادون في شارع ضيق**، سابق، ص ١٠٣.

(٣) رشارد أبو شاور: **العشاق**: سابق، ص ١٢٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعاً من نبات أو مسلكاً يسلكه الإنسان"(١)

والأسطورة بهذا المعنى قصة (وجود ما) فهي تروي كيف نشأ هذا الشيء، أو ذاك وهي ترتبط بالواقع في أولياته، وأبطالها كائنات خارقة يعرفون بما حققوا وأنجزوا في عصور التكوين "وبما أن الاسطورة تحكي لنا بودار الكائنات العليا وتجلي قدرتهم، تصبح عندئذ النموذج المثالي لجميع أوجه النشاط البشري المحمل بالمعنى"(٢)

ولا بد من الاشارة إلى أن كل الأساطير نابعة في تلك المرحلة قبل التفسير الفلسفي والتفسير الديني القديم، نابعة من رؤية الإنسان ومحاولة تفسير علاقته بالكون وبقوى الطبيعة، ف Prometheus سارق النار للإنسان حين حاكمه Jupiter أو Zeus لأنه انحاز للإنسان، فعذبه كبير الالهة الذي لا يريد أن يشاركه أحد في منابع المعرفة، هذه رؤية الإنسان، لأنه جزء من هذه الرؤية.

ومن حركة التطور في الحياة الإنسانية، والتواصل بين الماضي والحاضر، والتوحد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وأشكال القوى المتصارعة، الإنسان، الطبيعة، الجدب، الخصب، الموت، الحياة. البعث، التجدد، العذاب والالام، وبها أيضاً يتم التنويع في أشكال التركيب والبناء الفني.

لقد أكد جبرا إبراهيم جبرا في أكثر من موضع أهمية المستوى الأسطوري في بنية الرواية يقول: "لقد كان من نتائج تطبيق بعض دراسات التحليل النفسي على الأعمال الروائية والمسرحية الكبيرة أن تبين أن الكثير من الشخصيات والمواقف التي ينسج خيوطها باطالة وتعقيد، يمكن إعادته في النهاية إلى أصول نجدها في الاساطير التي ابتدعها الإنسان أول يقظته الفكرية كوسيلة لادراك الحياة سواء في العراق القديم أو سوريا أو مصر أو فلسطين أو اليونان"(٣)

وقد ظهر أن العديد من روايات العرب الممتازة كثيرا ما يعتمد، ولو دون حس من الكاتب أحيانا، على هذه الاسطورة أو تلك، مما باتت في معرفته ضرورية لكل ناقد، فإذا كانت

---

(١) مرسيا إلياد: **مظاهر الاسطورة**، ط١ ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١م، ص ١٠.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٠.

(٣) جبرا ابراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة**، سابق، ص ٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاسطورة موجودة في الرواية علىنحو غامض ما، فإن الرواية تفعل في أنفسنا لأنها تستثير الاساطير الكامنة في لاوعي الإنسانية كلها.

ونتيجة لذلك فإن الكاتب الذي يستطيع أن يوجد جواً وبناءً وحدثاً تتماسك فيما بينها، وفي الوقت نفسه ينبش الاسطورة الكامنة في أذهاننا، فإنه في الواقع ينبش عاطفةً أو حساً خفياً فنياً، وهذا ما يجعلنا نستجيب لقصته على أكثر من مستوى واحد ونشعر بأن لقصته علاقة بحياتنا ظاهراً وضمناً معاً.(١) ٠

وإننا نشارك جبرا في رأيه بأن الرواية وهي سليلة الملحمة والاسطورة كثيراً ما تستلهمها في بنيتها التحتية، ويمكن استخلاص بنية أسطورية من مجموعة كثيرة من الروايات، بل لقد بنى (جيمس جويس) روايته على نموذج ملحمة هوميرس، ومما لاشك فيه أن بعض الشخصيات الروائية تحمل في طياتها بعداً أسطورياً، وهذا البعد الاسطوري ارتبط في النقد الحديث بمفهوم النموذج الاعلى Archetype .

وقد أكد كارل يونج أن الاسطورة والحكاية الخرافية ما هما إلا تمثل للنماذج العليا الكامنة في اللاوعي الجماعي(٢) وقد استخدم الناقد (نور ثرب فراي) هذا المفهوم في كتابة (تشريح النقد) علىأنه رمز، أو في معظم الأوقات صورة تتكرر بمعدل عال في الادب بحيث يستطيع القارئ أن يتعرف عليها كعنصر من خبرتة الادبية الكلية.(٣)

إن تنوع مصادر الاسطورة لدى الروائي يشف عن غنى ثقافته وتعدد منابعها، وعن شمول رؤيته للتجربة الابداعية أياً كان موقعه، يقول جبرا إبراهيم جبرا: "إذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة من ناحية، وأن تفعل فعلاً دينامياً في حياة الفرد والجماعة من ناحية أخرى، فلا بد لها – فما أرى – أن تنشط على مستويين اثنين هما:

أولا: مستوى الواقع (الفن مرآة التجمع).

ثانيا: مستوى الاسطورة.

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٧٦.

(٢) C.G. Jung. The Archetypes and the Collective, Uncoıscions, New York, Pantheon Books, 1959, P. 5

(٣) N. Frye, Anatomy of Criticsim, New Jersey, Princeton University, Press grd prinining, 1973, P. 363.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمستوى الثاني في غاية الخطورة، ولا يتحقق بيسر، بل أن المستوى الأول (الظاهر) حيث يحاول الروائي إعادة خلق الواقع في شكل متنام متكامل، قد لا يتحقق بنجاح نفسيا، إلا بتحقق المستوى الاسطوري المضمن"(١)

ومما لاشك فيه أن المستوى الاسطوري للنص الادبي لا يتأتي إلا إذا كان نابعاً من التراث الذي ينتمي إليه العمل، فكلما ازداد النص التصاقاً بتراثه وحوّله إلىمادة أسطورية يُعبّر من خلالها عن البنيات التحتية للنص، ازداد أصالة وحيوية، فيصبح التراث بذلك الركيزة الاساسية للنص الادبي.(٢)

وفي روايته (البحث عن وليد مسعود) أكد جبرا أهمية إعطاء النص الروائي بعداً أسطورياً، ولذلك يستشهد ببعض القصص الاسطورية مثل جلجامش وذي القرنين(٣) لتجسيد أسطورة البحث. ولا شك أن اختيار جبرا لهذين البطلين هو اختيار يؤيد تمثل التراث العربي في النص، فإن ذا القرنين بطل أساطير شرقية، بالاضافة إلى كونه بطل أساطير إغريقية، وقد جاء ذكره في القرآن الكريم، ودارت حوله قصص عديدة، أشهرها قصة بحثه عن نبع الخلود ومصاحبته للخضر، غير أننا نجد في الرواية التي استخدمها جبرا، مزجاً بين الروايات الشرقية والروايات الاغريقية، فتجمع بين الينابيع الاغريقية (جونو) والبابلية (أنانة أو عشتار) في اسطورة الاسكندر.

ويربط جبرا بين وليد مسعود وذي القرنين وجلجامش، ويأتي الثلاثة في سلسلة، فأن جلجامش بحث عن نبتة الخلود، ولكن عندما وجدها أكلتها الحية وخلدت دونه، ولم يتغط هو الاخر(٤)

إن القصة تتناقل كي يتعظ الناس، ولكنهم لا يفعلون مما يكشف عن الغرض من الاستشهاد بالاسطورة في عملية القص نفسها، وفي تناقل الاسطورة من بطل إلى بطل. إن التوصيل يحدث داخل إطار القص، ويربط سلسلة الابطال بعضهم ببعض، وبهذا التسلسل يضيف جبرا عنصر الديمومه إلى التراث في حركة لا نهائية.(٥)

وقد أخذ جبرا من نموذج الامام الغائب – المهدي المنتظر – في روايته (البحث عن وليد مسعود) عنصر الغياب، وأن وجود جبرا في بيئة شيعية، ووضعه بطله في بيئة العراق، يؤكد

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة**، سابق، ص ٧٥.

(٢) سيزا قاسم: البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود"، **مجلة فصول**، ع ١، ١٩٨٠م، ص ١٩٥.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: **رواية البحث عن وليد مسعود**: منشورات الاداب، بيروت، ١٩٧٨م، ص ٢٥٥.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، سابق، ص ٢٥٥.

(٥) سيزا قاسم: "البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود"، سابق، ص ١٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ورود هذه الفكرة في الرواية، غير أننا لم نجد تطويرا حقا لهذا النموذج في الرواية، فإن هناك مجموعة من العناصر الاسطورية تتشابك في صياغة شخصية البطل في الرواية، ويهدف الكاتب إلى تقديم شخصية أسطورية تتجاوز حدود الشخصيةالواقعية، فقد ربط بينه وبين ذي القرنين، وهذا الربط يمثل جانب البحث في حياته، وربط بينه وبين (الجدي): "إن الذي يولدون وبرج الجدي في صعود، يكون لهم مظهر خداع، يخفي حقيقة شخصيتهم، وجوههم رصينة ولحاهم طويلة، وجباههم عريضة عنيدة، وما ذلك كله الاّ زيف وخداع.."(١) ويعقب جبرا على هذا النص بنص آخر قائلا: "إنها صورة ولو كاركاتورية بعض الشيء لوليد مسعود مهما يقل عنه الاخرون"(٢) ويبدو من بعض الدراسات حول الاساطير البابلية القديمة أن ثمةعلاقة بين الجدي والاله تموز" لقد ظهر الاله تموز في جميع النصوص الدينية في صورة راع يسرح بقطيع من الماعز والخراف ويعزف على الناي. ويبدو أن ربط الاله تموز ببرج الجدي ظاهرة تعود إلى أزمان قديمة(٣) ويربط هذا العنصر إلى القوة الجنسية في وليد مسعود، ويربط بينه وبين الرخ(٤)

كما أدخل جبرا عناصر أسطورية مأخوذة من الغرب في صورة (الدون جوانية)(٥) لتمثل شغف وليد مسعود بالنساء، إن كل هذه العناصر تبدو متضاربة تمثل الجوانب المختلفة لشخصية وليد مسعود التي تظل غائية مميزة للجميع بما فيهم القارئ.

وفي روايته (الغرف الاخرى) عمد جبرا إلى استخدام بعض الرموز الاسطورية، من أمثلة ذلك إشارته حين عقبّ البطل على معاملة متهميه بأنهم يعذبونه، ردت عليه مرافقته بالنفي متسائلة "هل التقينا بك إلى الاسود أمام جمهور يطالب بدمك؟ "(٦) وحين يتحدث رئيس الحفل في غرفة المآدب مقدمة (نمر علوان) إلى الجمهور، يشير إلى المتاهة والوحش (المونستور) الذين تتحدث عنهما الاسطورية اليونانية، وهو يشير أيضا إلى بنات القدر اللواتي قرأ عنهن في صباه(٧) .

وفي روايته (سداسية الأيام الستة) يربط إميل أسطورة (ازمرلده) عنده هيجو (بجبينة) في الحكاية الشعبية الفلسطينية، وملخص أسطورة (ازمرلده)، أن امرأة قروية عاقراً أنعم الله عليها

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، سابق، ص ١٣٨.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٣٨.

(٣) S. Langdon, Tammus and Ishtar Amonognaph Upn Bobglonian Religion and The ology, Oxford, clarendon Press, 1914, P. 162-163

(٤) جبرا إبرهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، سابق، ص ١٧٤.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ١٧٤.

(٦) جبرا إبراهيم جبرا: **الغرف الاخرى**، ط١، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م.ص٩٠-٩١.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بابنه جميلة، فخطفها الغجر، فظلت والدتها تبحث عنها وتبكيها حتى أنهدت وأنطفأ النور من عينها(١) فالأسطورة هنا تحمل قدرة على الإيصال و على نسج علاقة واقعية، تجعل من هذه الرواية جواً خصباً، فالمرأة العائدة إلى أمها وقريتها بعد فراق السنوات العشرين تلتقي في حكايتها مع حكاية (جبينة) الفلسطينية التي جفت بغيابها عين الماء، ثم أنفجرت عند عودتها(٢) ثم إن عودة جبينة الاسطورة يشبه عودة جبينة الفلسطينية التي أدت عودتها إلى أن تقوم والدتها المقعدة وتقف على رجليها "وكانت تحاول أن تسمع، وتحاول أن ترى، وتحاول أن تفهم"(٣)

إنها رؤية إميل حبيبي الممتدة للمستقبل في أن هذا الشعب ما أن يجتمع بشقة التوأم حتى تعود للحياة نضارتها وحلاوتها، وذلك بالمقاومة والنضال، فيرى أن اليوم الذي تدب فيه الحياة في عيون القرى، يجب أن يسبق بيوم يدب فيه الرصاص، فالرصاص هو الذي يفجر العيون في عصر الظلم، وهكذا يذهب إميل حبيبي بدلالاته إلى أبعد ما ظهر منها، وإلى اعمق ما يطفو على السطح، وهكذا يأتي من خلال موقفه وموقفه وزاوية رؤيته الذكية التي ينطلق منها، وإدراكه البعيد للظواهر السياسية والاجتماعية(٤)

وفي روايته (إسماعيل) نجد (أمل) تنتهي في مستشفى الولادة لتلد جنينها مقطعاً ولادة مشوهة، إن فكرة الأوصال المقطعة (رمزياً) هي محاولة لاعادة الخلق من جديد، إسماعيل الصغير (إبن أمل) و الذي ولد مقطع الأوصال يعكس حالة نفسية لدى خاله إسماعيل الكبير الذي قطع ذاته رمزيا قبيل خروجه من الضفة الغربية قاصداً الأردن، يقول إسماعيل: "من يصدق أن إسماعيل قد مات: من يصدق أنني قطعته إرباً إرباً، أربع عشرة قطعة، نعم أربع عشرة قطعة بالضبط، علقت رأسه على مدخل الحرم في الخليل، وأطرافه على مداخل القدس القديمة، ورميت رمز ذكورته في برك سليمان"(٥)

إن تلك إستعادة أسطورية لقصة الاله (أوزيرس) الذي قتله الاله (ست) وقطعة إلى اجزاء (أربعة عشر جزءاً) والقى بها في كل أنحاء مصر، لكن (رع) - إله الشمس - ساعد (إيزيس) في استعادة تلك الاجزاء ما عدا عضو الذكورة، وإعادة الحياة إلى (أوزيرس)، وبطريقة تشبه إلى حد بعيد قصة مريم العذراء، حملت (ازيس) وأنجبت (حورس) الذي يوحد بلاد الشام ومصر وينشر المحبة والعدل، وإذا كان السجن هو (الاله ست) فإن إسماعيل هو (أوزيرس) المعذب

---

(١) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ٩٣.

(٢) فاروق وادي: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، سابق، ص ١٠٢.

(٣) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ١٠٤.

(٤) نادر قاسم: **تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية**، سابق، ٩٧.

(٥) أحمد حرب: **إسماعيل**، سابق، ص ٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي سيعود إلى الحياة من جديد عن طريق الشمس (الحقيقة) ولعل في إشارة إسماعيل الواضحة إلى الاماكن التي ألقى فيها أجزاء جسده، رغبة حقيقية في استعادة الحياة من جديد، وعلى أمل ولادة جديدة تجلب العدل والمحبة.(١)

وفي روايته (إسماعيل) حاول أحمد حرب توظيف أسطورة (أوزوريس) في الميثولوجيا المصرية القديمة كخلفية للبناء الفني للرواية ولتطور شخصية (اسماعيل) وحاول الاستفادة من قصة النبي موسى مع الخضر كما وردت في القرآن الكريم، وذلك لاستكشاف العلاقة بين شخصية (اسماعيل) وشخصية (هادي) في الرواية(٢)

وفي روايته (حكاية عائد) وظف أحمد حرب الاسطورة المتعلقة بالثعبان وإخراج أدم (الإنسان) من الجنة حسب الفهم المسيحي، يقول أحمد حرب: "وقع أنني كنت في ذلك الوقت تحت تأثير الرواية الامريكية الرومانسية (رواية هوثورن وملفيل وبو) إلا أن رواية الكاتب اليهودي (اسحق أورباز) (النمل) كانت المحفز المباشر لاستعمال تلك الاسطورة"(٣) ولذلك فأن رواية (حكاية عائد) هي بشكل جزئي قراءة فلسطينية لرواية (النمل)

وفي روايته (حبيبتي ميليشيا) يوظف توفيق فياض أسطورة (التنين) ويمكننا تفسير ظاهرة تكرار رمز (التينين) ورمز (مارجرس) بالنظر إلى ما يكمن في هذين الرمزين من دلالات تتطابق مع الواقع الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني، فاسطورة التينين تجسد – عبر موزها وحركة الصراع فيها جدلية الاضداد القائمة منذ بدء الخليقة: جدب وخصب، موت وانبعاث، سكون وتجدد، وهي تؤكد انتصار قوى الخصب والأنبعاث والتجدد على قوى الجدب والموت، فانتصار (ماجرجس) رمزاً من رموز الخصب، ومن هنا جاءت المطابقة بينه وبين (الخضر) فقد روى أن الخضر "إنما سمي الخضر لأنه أينما صلى اخضر حوله"(٤) و "لأنه جلس على فروة بيضاء فإذا هي تهتز تحته خضراء"(٥)

وإذا كانت مهمة ماجرجس أو الخضر، أو غيرهما من رموز الخصب وآلهته، إنما تتمثل في القضاء على التنين، فإن المهمة التي ينهض بها الفدائي في الصراع الدائر بين الثورة الفلسطينية والجماهير العربية من جهة وبين قوى القهر القومي والطبقي من جهة أخرى، تتوازى

---

(١) عزت الغزاوي: **نحو رؤية نقدية حديثة**، سابق، ص ٩٨.

(٢) أحمد حرب: **الوعي والتجربة الروائية**، دراسات نقدية في الادب الفلسطيني المحلي. اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٣م، ص ١٤٤.

(٣)المرجع السابق نفسه، ص ١٤٣.

(٤) الثعلبي: **قصص الانبياء المسمى عرائس المجالس** ط١ مطبعة العلوم الادبية، القاهرة، ١٣٣هـ، ص ١٤٩.

(٥) المرجع السابق نفسه، ص ١٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تماما مع مهمة مارجرس في الاسطورة، فالفدائي ينهض بمهمة القضاء على التنين الجديد، كما نهض مارجرجس بالقضاء على التنين القديم، ومن هنا أصبحت صورةالفدائي الفلسطيني تجسيدا لنموذج الموت والأنبعاث، لأنه يفتدي بموته الامة ويعطيها حياة، فأصبح الفدائي تموزا ومسيحاً وخضراً، وأصبح الموت في أرض فلسطين مطمحاً لتحقيق ولادة جديدة.

فالرواية إذن حين تسعى إلى إقامة موازاة بين (التنين) وقوى القهر القومي والطبقي من جهة، وبين (مارجرجس) أو أي رمز آخر من رموز الأنبعاث والخصب والتجدد، فإنما تنطلق من خصوصية الواقع الذي يصوره، ومن حركة الصراع فيه، ومن طبيعة هذا الصراع، وماهية الدور الذي يلعبه كل طرف من أطرافه.

ويوظف توفيق فياض الاسطورة توظيفا فنياً ثرياً، يفجر العديد من الدلالات، ويؤكد التقابل بين مارجرجس والتنين، ويشير إلى مهمة (مارجرجس) التي تتمثل في القضاء على التنين الذي يمنع المياه عن الارض، حيث يكون القضاء على التنين رمزاً للانبعاث والتجدد وعودة الارض إلى حالتها العدنية، ويكون استشهاد (سرحان) وغيره من الثوار رمزا للعطاء، فهم في موتهم يعطون الامة حياة جديدة، فإذا كان سرحان الجديد استمرار لسرحان القديم، فإن شخصية (عقاب) استمرار لسرحان القديم والجديد، وكلهم يغدون رمزاً للانسان الفدائي الذي يعطي بموته حياة للوطن، مجسداً بذلك جدلية الموت، والانبعاث.(١)

وإذا عمد توفيق فياض إلى رموز أسطورة التنين ليقيم الصياغة الملحمية للشخصيات وللرواية ككل، فإنه يعمد أيضا إلى استلهام الملاحم الاغريقية القديمة كالأوديسة، ويتبدى هذا الاستلهام بجلاء من خلال البدايات الاستهلالية لاقسام الرواية، فتشير بدايات الاقسام إلى العام والشهر الذي تدور فيه الأحداث، بل إلى أوقات اليوم "ظهيرة الخامس من حزيران عام ١٩٧٦م توقفت الشمس فوق أريحا"(٢)

"اكفهر شباط في شتاء العام الماضي"(٣) "مولت رياح تشرين في الفجر للرجال العائدين من خلف النهر"(٤) "شق أيلول، توقفت عن سيرها الشمس فوق عمان"(٥) وتتشابه هذه البدايات

---

(١) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ١٧٣ وما بعدها.

(٢) توفيق فياض: **حبيبتي ميليشيا** ط١ الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٦م، ص ٨.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص١٨.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٢٩.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مع البدايات الاستهلالية التي يستخدمها هوميروس في الأوديسا "موهت أوروا، ابنة الفجر الوردية مشرق الافق، فهب إبن أوديسيوس من مرقده وأصلح من شأنه، وتقلد سيفه"(١)

وتلعب هذه البدايات دوراً أساسياً في الرواية – كما هو الحال عند هوميروس – حيث يتطابق الوصف الذي يقدمة الكاتب في بدأية كل قسم مع طبيعة الحدث وحالة الشخصيات، فتشارك الطبيعة في الحدث، تصفه، تتأثر به، وتؤثر فيه، وتدخل في علاقة جدلية مع العلاقات الفنية الاخرى للرواية، وكأن الطبيعة شخصية أساسية تلعب دورها في الرواية.(٢)

وفي روايته (العجوز) استخدم أفنان القاسم (رمز السور) للدلالة على العزلة، فهو يصور هيمنة الموت على الحاضر من خلال (التنين(الذي يلح على وجدان (العجائز) اللواتي يخفنه واللواتي يرينه مع نهاية كل يوم جديد، ويلازمهن كالظل في أثناء النهار، إنه "موت أسود من الليل! وهو ضخم وله قرون"(٣) وقد أحالت هيمنة التنين الذي يتوازى مع الحاكم، أحالت الحاضر إلى جفاف ساحق، فقد ماتت الهة الخصب، ويسقط شرط الحاضر شكله على العجوز، فمنذ البدء يعطي أفنان صورة لتضاريس الحاضر مستعيناً بالعجوز – الارض، فيقول "وجه محفور: خريطة، التجعيدات تلال. الشعر عشب يابس، القامة جذع مكسور"(٤)

وإذ يسقط شرط الحاضر شكله على (العجوز) وتتحد الاخيرة بالارض، فتصبح تمثالاً يعكس شكلها، فإن وعي العجوز، وشرط وجودها في الزمان يعكس نفسه على أشياء الواقع الخارجي، فليس ثمة واقع خارج ذات الاخيرة "فالاشياء تبدو لها سمراء وكلها متشابهة"(٥) هنا تخلي الشمس مكانها لصالح (الجليد) الرمزي الذي ينخر ببرده العظم، ويتراجع الخصب أمام زحف الجفاف الساحق.

وإذا كان أفنان القاسم قد استخدم الرمز الاسطوري للدلالة على سوداوية الحاضر، وجسامه التضحيات التي يجب أن تبذل على طريق تجاوزه، فإنه يستخدم الرمز الاسطوري للدلالة على حتمية هذا التجاوز، وعلى ضرورة إنهاض آلهة الخصوبة والنماء، وإعادتها إلى الحياة من جديد، لتعيد الحياة إلى واقع هيمن عليه الموت، لقد وجدت (العجوز) ورقة خضراء عالقة في شعر إحدى العجائز، فاكتشفت أن هذه العجوز تعمل في حديقة الحاكم، وهنا يكشف أفنان عن البعد الطبقي للصراع، فهذه العجوز تعمل طواعية في حديقة الحاكم وتقول "نعم: ها أنذا

---

(١) هوميروس: **الاوديسا**، ترجمة دريني خشبة، روايات الهلال، ١٩٧٠م، ص ١٦.

(٢) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ١٧٤.

(٣) أفنان القاسم: **العجوز**، سابق، س ٤٨.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ٣٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أقولها: إنني ما زلت في خدمته، طالما يحتاج لي.."(١) فإلى جانب من يقاوم الحاكم سلبيا على الاقل، هناك من يعمل في خدمة ويلقي بنفسه في أحضانه طواعية، مزقت العجوز الورقة الخضراء، وألقتها، وإذ ذاك هبطت العجوز (الحكيمة) على الارض "وراحت تجمع بحنان أطراف الورقة الخضراء الممزقة، محاولة تكوينها من جديد"(٢) ، وحفرت العجوز الارض، والقت الورقة الخضراء في الحفرة، ثم طمرتها بالتراب، إنها تمارس طقوس الخصوبة فهي تصنع الورقة (البذرة) في رحم الارض كي تموت وتتعفن مثل البذرة إلى أن تنبثق منها الحياة الجديدة وهذا الطقس الاسطوري المستقى من أساطير الموت والانبعاث، يتشابه مع رمز أسطوري أخر يستخدمه أفنان للتأكيد على نفس الدلالة، فالفتاه العاشقة التي تنتظر حبيبها الغائب (المخلص) مثل جدتها العجوز، تعكف على المغزل لتنسج خيوط الصوف المبعثرة، وكأنها (بنيلوبي) التي تنتظر عودة زوجها الغائب "يوليس" ليخلصها من أمراء السوء الذين طمعوا فيها، وعاثوا في قصرها فسادا، تلك هي النبوءة التي تنطلق منها حركة الرواية، وحركة الواقع ، الانتقال من الموت إلى الحياة، من الجدب إلى الخصب، أي القضاء على (التنين الحاكم). والقضاء على التنين يستوجب إنهاض آلهة الخصوبة التي تتوازى مع الشعب الذي يقف في القلب من مأساته، أي جماهير الفقراء المعذبة الصانعة الحقيقة للتاريخ(٣)

وفي الرواية نفسها يربط أفنان القاسم فكرة إنتظار المنقذ" بأسطور (الاله أو الملك المقتول) و تأتي هذه النبوءات على لسان الشيخ الذي تمكن على الرغم من عاهته، من الصعود إلى قمة الجبل، وهو الأمر الذي جعله يكشف عن طاقات وأفعال لا يمتلكها غيره، ولا يستطيعها، وجعله يمتلك (النار والماء) باعتبارها أداتي التحول من الجدب إلى الخصب، كما هو الحال في أساطير الموت والأنبعاث.

إن أفنان يستلهم الفكرة الاساسية لاسطورة (الاله أو الملك المقتول) ويصلها بالواقع الفلسطيني، ويفجر دلالاتها التي تحمل رؤيته للواقع، ولطريقة تجاوزه، فربط فكرة المخلص بالاسطورة يشير – ضمنا – إلى نوعية المخلص، وإلى أداة الخلاص، أنه مخلص (فاعل) سيأتي محملاً بالقوة، وباكمال التجربة، وسيجتث الوهن والجدب بواسطة (النار) ليثبت زمناً للفعل، يفسح المجال (للماء) الذي يأتي زمن الخصوبة، وهذا يؤكد أن الثورة هي طريق الخلاص، وأن الفعل الثوري أداته، وأن هذا الطريق يمر عبر قنوات تطوير إيجابيات (التراث) وايجابيات (الجيل السابق) وعبر تجاوز كل ما هو سلبي عاجز في كليهما.

---

(١) أفنان القاسم: **العجوز**ـ سابق، ص ٦٣.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٤٦.

(٣) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق ص ٤٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا كان أفنان قد استلهم الفكرة الاساسية للاسطورة، فإنه يوظف طقوسها أيضا فمع قدوم المنقذ نقف أمام عملية تجدد وأنبعاث عن طريق الطقوس الرمزية التي تحمل رؤية الكاتب وتؤكدها.(١)

وليست الاسطورة – عند أفنان – إبحاراً في أعماق ذات مفردة أو تغريبا للواقع، وهروباً منه، وليست بكاء على ماضٍ أنقضى، أو حضارة تحتضر، أو بحثاً عن توزان مستحيل بين الإنسان وواقعه التعس وإنما هي إبحار في أعماق الذات الفلسطينية، والذات الإنسانية المقهورة، هي اقتحام للواقع، واكتشاف لقوانينه، وكشف عن طرق تجاوزه.

وفي روايتها (باب الساحة) توظف سحر خليفة أسطورة (تسيزيف) مشبّهة الثورة الفلسطينية بصخر تسيزيف. "وتعود الثورة للواقع، وتعود الصخرة تتدحرج لمهادي الوادي، ويعود سيزيف إلى حمله"(٢)

ونجد في رواية (سرايا بنت الغول) إشارة إلى آلهة البابليين والاشوريين (عشتر أو عشتروت) وفي رواية (عصافير الشمال) إشارة إلى (شمس) الاله العربي القديم(٣)، وفي رواية (مدام حرب) إشارة إلى إله المطر وإله الشمس(٤) وغيرها كثير.

*** المأثورات الشعبية وأثرها في بينة الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.**

التراث الشعبي غذّى الادب الفلسطيني، وأصبح مصدر الاستلهام للاديب، وبخاصة في الاراضي العربي المحتلة، والادب الفلسطيني له أهمية في إنعاش هذا التراث من وجدان الناس مؤكدا ثراء تراثنا وحاضرتنا.

إن مجتمعنا الفلسطيني كغيره من المجتمعات الانسانية قد شهد ذلك من بداية تاريخه، وهو في تاريخه المعاصر يخوض نضالاً ضد السيطرة القومية والطبقية، مما يجعل دراسة تراثه وتحليله وغربلته واحد من السبل المهمة على طريق التصدي لاعداءه القوميين والطبقيين.(٥)

فالتراث الشعبي وثيقة حضور وهوية إنسانية وطنية، يقول توفيق زياد: "نحن لا ننظر إلى الادب الشعبي المتناقل وكانه شيء في أثر الماضي، أو أيقونات نعلقها على الصدور، أو أشياء أثرية للزينة، أو نصوص تحفظ ، ونحن لا ننظر إليها كجنة يجب تحنيطها ووضعها في

---

(١) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق ص ٤٤٠.

(٢) سحر خليفة: **باب الساحة**: سابق، ص ١٣٥؟

(٣) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق ص ٩٠.

(٤) علي حسين خلف: **عصافير الشمال** ط١ دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٨.

(٥) أفنان القاسم: **مدام حرب**، ط٢، دار الاسوار، عكا، ١٩٨٠م، ص ٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مزار، إنما ننظر إلى الادب الشعبي من وجهة نظر الحاضر والمستقبل، ففي مسيرتنا نحو الحرية السياسية والاجتماعية نحن بأمس الحاجة أن نشحذ ذلك السلاح الاصيل، إنه لازم لنا لنصقل به نفسيتنا حتى يزدهر كل ما هو طيب فيها.(١)

والروائيون الفلسطينيون أدركوا حقيقة الصراع، وطبيعة الصراع، لذلك نجد حضور التراث الشعبي في أعمالهم بشكل واسع، فتوحدوا معه: دماً وقلباً وروحاً وفكراً ورؤية، فهم يعيشونه ويسكن فيهم، يُعَبرون عن التراث من خلاله، ويُعَبرون عن أنفسهم من خلال التراث، جاء ذلك برغبة إرادية عند الروائيين حباً وعشقاً، مثلما يعشقون الارض والوطن، وردة فعل لعملية التغريب الحضاري ومواجهة المغتصب الذي يحاول اغتصاب التراث بعدما اغتصب الوطن.

وإذ تحتوي المأثورات الشعبية على عناصر ديمقراطية وثورية، حققت على النقيض من العناصر الرجعية وتمثل القطب الايجابي للمأثورات، فإن ذلك يتيح للكاتب إمكانية معالجة المأثورات من داخلها، معالجة تقوم على نفي الرجعي، وتكريس التقدمي وتطويره، كي ينهض الجانب الايجابي من المأثورات بدور مهم ، يرسخ قناعة الانسان بقوته وحقه وحريته، ويوقظ إنسانيته وحبه لارض آبائه وأجداده يقول رشاد أبو شاور "دورنا نحن الكتاب أن نلتقط الحكاية الشعبية، أن نستلهم روحها، وأن نقدمها للجيل الجديد، الجيل الذي عاش في المنفى – وأنامنه – عندما يقرأ الفلسطيني ذلك، يحب وطنه، يطوره في داخله يرتقي به، ويشعر بأصالته، وأصالة ارتباطه بالوطن"(٢)

أما يحي يخلف فيقول: "إن العودة إلى التراث تحمل صدقاً فنياً، وتشبثاً بالشخصية الفلسطينية، فالعدو يحاول أن يزيل كل شيء ، ولكن الروح الشعبية تسيطر على كاتبنا في داخل الوطن،ففي أي قصة لاي كاتب فلسطيني في الارض المحتلة وتجد القرية الفلسطينية وعادتها وتقاليدها، حكاياتها وأغانيها"(٣)

وتتنوع أنماط التراث الشعبي لتشمل المعتقدات الشعبية والعادات والابداع الادبي الشعبي من حكايات وأمثال وغناء شعبي(٤)، هذا بالاضافة إلى الانماط الشعبية التي تتمثل في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والسير الشعبية المختلفة.

---

(١) توفيق زيّاد: **صور من الادب الشعبي الفلسطيني**، المؤسسة العربية للابحاث، بيروت، ١٩٧٤م، ص ١٦.

(٢) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ٦٤.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص ٦٣.

(٤) فوزي العنتيل. **الفلكلور ماهو؟ دراسات في التراث الشعبي**، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥م، ص ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

* البطل الشعبي:-

تنهض رواية (العاشق) لغسان كنفاني على صراع الاضداد، فالعاشق هو الطرف الأول في الصراع، هو (البطل الشعبي المحلمي) وهذه الرواية نسج حول بطل شعبي يتحرك في جسده الماضي النضالي المقاوم للشعب الفلسطيني، النسيج الملحمي الذي أرادته هذه الرواية نسيج نضالي، بمعنى أنه يحاول أن يقدم الماضي النضالي على بساط غنائي دافئ، والبطل الشعبي هنا مختلف عن "أم سعد" فإذا كانت أم سعد تعبيرا عن الواقع المعاش لرومانسية إبن المخيم الثورية في فترة صعود المقاومة، فإن (قاسم) أو شتى تنويعات اسم هذا الفارس الشعبي، هي حلم الحركة المستقبلية موضوعاً في إطار الماضي الذي ينظر إليه بشكل متحرك.

في خلقه للبطل والبطولة لم يكن غسان يكتب عن الوطن والتاريخ، بل كان يكتب عن البطولة الضرورية لاسترداد الوطن، فهذا الكاتب المأخوذ بفكرة الانسان الذي يتحدى الموت، لم يكن يدور حول الوطن، لا لشيء إلا لانه كان يدور حول الانسان الجدير بالوطن، فالانسان المتحدي هو النهاية والمنطلق، وكان في تصوره هذا يعترف بواجب الوجود قبل اعترافه بما هو موجود، وواجب الوجود يخلق البطل الذي لا يستوي الوجود بدونه، يؤدي البحث عن البطولة الكاملة إلى الملحمة فيكون من البطل ثم تكون علاقات المكان والزمان الضرورية لوجوده، أي خلق البطل يستلزم خلق سلسلة العلاقات التي تؤطره، وهذه العلاقات لا معنى لها في وجودها الذاتي لان معناها يصدر عن علاقاتها بالبطل.

ومع ذلك فإن التركيب الذهني يلتقي بما يكبح حركته، يستوعب اللقاء ذهنياً، لكن هذا اللقاء يترك أثره على التركيب الذهني ذاته، يريد غسان أن يكتب عن بطولة الاجداد الكاملة، عن بطولة غنائية لا وجود لها إلا في ماض مطلق، هنا يصطدم غسان بمقولة الزمن وبوظيفة الكتابة التي يمارسها، لأنه يكتب عن وجهة نظر النضال الوطني الفلسطيني، كما يجب أن يكون في الحاضر وفي المستقبل أولا، ولهذا يضع البطل في حقل ثورة ١٩٣٦م، أي في حقل زمني لا يسمح ببطولة غنائية، مع ذلك فأن غسان يحتفظ ببطله الغنائي، ويضيف إليه زمن الثورة، أي أن مسار العمل لادبي متناقض يتحرك في حقلين متعارضين، حقل شعري يدرو فيه البطل، وحقل نثري يدور فيه أعداء البطل المتجسدان في الكابتن (بلاك) والميجور (باكلود) يقوم الصراع في هذا التحديد، بين البطل الغنائي رمز روح الاجداد، وأقنعة الاستعمار البريطاني، أي يقوم بين البطل المحلمي والإنسان العادي، بين ما هو مجرد، وما هو مشخص بين الزمن الغائب، والزمن الحاضر.(١)

---

(١) فيصل دراج: **دلالات العلاقة الروائية**، سابق، ص ٢١٤-٢١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكن (العاشق) من ناحية أخرى مليئة بالبعد الزمني، الزمن الفسيح، الزمن المترابط حول البطل الشعبي، حول انتصاراته، إنها مقدمة للدخول إلى الرواية الواقعية، مقدمة غير مكتملة (لأم سعد) و(لبرقوق نيسان)، وهي – من وجهة أخرى – تاريخية، تحمل ولعاً شديداً بتسجيل البطولة في إطارتها الشعبية، البطولة التي تناستها الذاكرة العربية المستظلة بأيديولوجية الهزيمة والمبشرين بها، فالبطل الشعبي هو من حيث المبدأ، ميدان الذاكرة الجماعية الثورية في مقابل ذاكرة الابطال الرسميين.(١)

ويمتد غسان كنفاني في تشكيله التراثي لبناء معماره الفني إلى أنماط أخرى من التراث الشعبي، وكأن الحياة اليومية بتفاعلاتها الماضية والحاضر والمستقبلية، امتدت إلى بناء رواياته من الداخل، فجاءت التشكيلات الجديدة غير الساكنة، يريد بذلك الوصول إلى وجدان الجمهور من خلال أشيائهم وحياتهم، فيحركه، ليبقى الالتصاق أشد وأقوى، وليستمر الاثر في النفس أكثر توجهاً وانطلاقاً.

ولعل اهتمام غسان بتفجير بؤرة العمل الروائي والانطلاق من الموقف الساخن بعد أن يضعه في دائرة الضوء، لعل ذلك لعدم قدرة غسان على الصبر أولا، أو على تسخين الاحداث ببطء، ثم لعله بسبب موقعه من الواقع الحار المصيري، حيث يزج بنفسه دوماً في الخط الامامي من قضايا الانسان العربي الفلسطيني، ولا يقبل أن يتلقى أنباء الاحداث من سواه.(٢)

و (أم سعد) هي النموذج الايجابي الذي يلتقطه غسان من واقع الشعب الفلسطيني ليمثل بطلاً من نوع خاص. أم سعد، الشعب، المدرسة كما يقدمها غسان. لا يمهد الكاتب لظهور الشخصية أن حضورها قوي منذ بداية الرواية حتى نهايتها. "مثل دقات الساعة جاءت: هذه المرأة تجيء دائماً، تصعد من قلب الارض وكانها ترتقي سلماً لا نهاية له"(٣) "إنها سيدة في الاربعين،- كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر تقطع أيام الاسبوع جيئة وذهابا، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة ولقم أولادها"(٤) وهي رواية كبيرة بهذا الايقاع الملحمي والتسريب الموفق حين أعاد صياغة الحياة ومضى الايقاع في الرواية وكانما هو صوت داخلي يصدر عن أم سعد، وكاننا نصغي إلى أمنا في أحر المواقف وأصدقهما وأعمقها.(٥) ورواية (أم سعد) على قصرها رواية طويلة "كبيرة

---

(١) إلياس خوري: **الذاكرة المفقودة – دراسات نقدية**، سابق، ص ١٠٥.

(٢) عبدالرحمن ياغي: **مع غسان كنفاني في حياته وقصصة ورواياته**، سابق، ص ١٠٧.

(٣) غسان كنافي: **أم سعد**، سابق، ص ١٤.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٥.

(٥) عبدالرحمن ياغي: **مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته**، سابق، ص ١٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بقضاياها المصيرية التي تتصل بوجود أمه، وكفاح أمة وتارخ أمه كبيرة بشخوصها، حيث نرى المرأة الكادحة الفلسطينية واللبنانية والعلاقة الطبقية، ونرى الامهات في المنفى والامهات في الوطن المحتل واندغام الملامح والمواقف والعواطف، ونرى الشخوص المحبين من كل الاجيال النابعةمن تلك المواقف."(١)

*** الولي وفكرة المخلص في التراث الشعبي، وضرورة التجاوز.**

مع (الاعمى والاطرش) ينتقل غسان كنفاني إلى متسوى أخر، إلى مستوى البطل الواقعي المليء بالرموز، فالرواية تتحرك في إطارين:-

أ. إطار واقعي شديد الالتصاق بالهموم اليومية: بالمشاكل اليومية، التي يخرج منها المستوى الرمزي "إن الرغيف هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يرى بالاصابع، تماماً مثلما يرى بالعين"(٢)

ب. إطار رمزي، يجري فيه إنتقاء الرموز بعناية شديدة، أعمى، لا يرى إلا بيده المليئة بعرق جبهة أمه التي تحمله على ظهرها من ضريح ولي إلى ضريح ولي أخر، وأطرش كان لا بد أن يكون أطرش حتى تنقذه عاهته من الموت، وتحيله إلى أداة من أدوات الوكالة، تستعملها لتلقي الشتائم. وولي إليه يجري النظر كي ينقذ المحرومين من (عيشة النكد) التي يحيونها.

عندما يلتقي الاعمى والاطرش أمام ضريح الولي عبد العاطي، فإن هذا اللقاء يأخذ معنى جديداً "ووضع كفه على كفي، وخيّل إليّ انها التصقت بي إلى الابد، أين يمكن لأصم وأعمى أن يبقيا إلا عند ضريح عبدالعاطي"(٣) هذا للقاء يؤدي إلى فعل أخر، فمن دخان الصلوات، يتولد الجدل الاجتماعي، فالصلوات هنا هي بديل للفعل ، لكنها إرادة تمثل هذا الفعل، من هنا، عند اللقاء يبدأ التحرك، فيصعد الاعمى على كتفي الاطرش ليلمس وجه عبدالعاطي وليجده فطراً "إنه فطر، مجرد فطر، ثم أدركت أنه لا يسمع، فصحت بصوت عال إنه فطر، فطر"(٤) أما جواب الاطرش فكان أكثر جدة "يسمونه أيضا فقعاً وسكت. سأظل كل عمري أضحك على نفسي كلما أتذكر أني جئت أطلب من حبة فقع أذنين أسمع بهما".(٥)

---

(١)عبد الرحمن ياغي : مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته ، سابق ، ص ١٣٧.

(٢) غسان كنفاني: **الاعمى والاطرش**، الاثار الكاملة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢م، ص ١٩.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٢١.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٢٢-٣٠.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ٢٩-٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"اثنان من طيره حيفا، يلتقيان حول حبة فقع! أليس ذلك معجزة ياعبدالعاطي؟"(١) اثنان من طيرة حيفا، جمعتهما الفجيعة والتقيا حول أوهامهما: كلا ليس حول أوهامهما، بل حول أفنون الجمود الذي أورث الهزائم والبكاء، هذا الافيون الذي هو جزء من سلطة القمع "قلت لنفسي ها قد صار عند الولي جهاز شرطة"(٢)

هذا اللقاء يولد إرادة للفعل، يجب قتل الولي، يجب أن نبول عليه، يجب إعادة قتله لكن إرادة الفعل تأخذ طريقاً آخر، فأبوقيس يحلم نفسه يخطب وسط جموع اللاجئين، ويحلم بهم يصيرون جموعاً ثائره، تعيد الطنين إلى أذنيه، إرادة الفعل تتحرك من الواقع نفسه، من اكتشاف منطق علاقاته الداخلية.(٣)

وغسان كنفاني إذ يستلهم صورة الولي من الحكايات الشعبية، فإنه لا يبقى على دلالته كما وردت في هذه الحكايات، بل نراه يضفي على صورته جديداً "بحيث تثير حولها دوائر من الايحاءات والدلالات فهو رمز للسطلة المطلقة بمستوياتها الميتافيزيقية والسياسية والنفسية"(٤) وما كان للاعمى والاطرش أن يكتشفا زيف حقيقة الولي لولا ذهابهما إلى الولي، وفي أعماقهما تكمن بذرة التحدي "مدلي يدك يا عبدالعاطي، ياعاطي، وانتشلني من هذا الصمت والظلام، إنني أطلب منك الشفقة أيها الولي بعد أن رفضتها سنوات، لا أذكر عددها، أسألك أن تكف عن منحى للعالم أمثولة على سطوة الغيب لا تفسر، أو خذني إليك يا عبدالعاطي، علقني معك على ذلك الجذع العالي لنسخر معاً من ذل هذا العالم المنكفئ على نفسه، العاجز، المكبل، المبصوق على وجهة.. واتحداك أن تجترح بمعجزتك، أن تقول لي ، بأن كوم الطين القديم تستطيع أن يكون أكثر جدوى من الحياة النابضة داخل صدري"(٥)

وباكتشاف حقيقة الولي يكتشف كل منهما ذاته وقدراته، ويكتشف أيضاً الطريق الوحيد الممكن للخلاص من هذا الانسحاق الانساني ألا وهو (الفعل الانساني)، وهنا تكون الامور عسيرة، فالانسان الذي تجرد من وهم علق عليه أماله طويلاً، وقد تحرر من سطوة الغيب، وقد اكتشف خداع تلك القوى التي وعدته بارجاعه إلى الوطن، الانسان هنا عليه أن يحمل قدره ويمشي معتمداً على قواه الذاتية، على فعله في التاريخ، فليس ثمة معجزة خارجية، إن المعجزة

---

(١) غسان كنفاني، **الأعمى والأطرش**، سابق، ص ١١٩.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٩-٢٠.

(٣) إلياس خوري: **الذاكرة المفقودة – دراسات نقدية**، سابق ص ١٠٦-١٠٧.

(٤) رضوى عاشور: **الطريق إلى الخيمة الاخرى – دراسات في أدب غسان كنفاني**، سابق، ص ١٥٦.

(٥) غسان كنفاني: **الاعمى والاطرش**، سابق، ص ٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما يقول الأعمى "إنما تجترح من القاع، فالثمرة هي معجزة الجذور الضاربة في رحم الارض"(١)

إن ستلهام غسان كنفاني لشخصيني الاعمى والاطرش وعلاقتهما بالأولياء يعكس فهم غسان الجدلي للحقيقة التراثية واستفادته من التراث الشعبي في إغناء الفن الروائي بكل ما هو جديد ومتميز، يعكس خصوصية الواقع الذي ينطلق منه متواصلاً بالتراث، مبقيا على الجوانب المضيئة فيه، ومنمّياً لها، ومحارباً بلا هوادة تلك المفاهيم والممارسات العاجزة التي تشدنا إلى الخلف.

وإذا كان غسان قد تعامل مع ضريح الولي عبدالعاطي بدلالالته السلبية العاجزة، فحاربها وسعى جاهداً إلى نفيها وإلغائها من عقول الجماهير، فإن توفيق المبيض، يقف عند الجانب الايجابي للظاهرة، وذلك في روايته (أسطورة ليلة الميلاد).

ينفي توفيق المبيض أية إمكانيات لمعجزة يجترحها ولي تماما كما فعل غسان، وإذ يفعل توفيق ذلك، فإنه يحمل ضريح الشيخ مرجان دلالات إيجابية، غسان ينفي ظواهر سلبية، فيلغي إمكانية لاجتراح المعجزات من قبل الاولياء، ليثبت في المقابل إعتمار الانسان على ذاته وقدراته والتحامه بالجماعة وفعله في التاريخ، أما توفيق فيثبت دلالة الضريح التي تشير إلى البعدين العربي والاسلامي. وكان الكاتب يريد أن يقول: إن الاضرحة والمقامات حين تكون مجرد رمز لما يكمن في وجدان الامة من عقائد، فإن سلبياتها تنتفي وتدخل بايجابياتها مجال التأثير على الناس، فتدفعهم إلى الفعل في سبيل الارض والمعتقد و الانسان.

ونجد في رواية (المتشائل) أن لجوء سعيد إلى القوى الغيبية والخازوق لا يقوده إلى الخلاص، بل إلى العزلة عن العالم التي يمثل الجنون ذروتها، ثم إلىالموت، لان سعيداً ضمن قدراته الذاتية لم يتخلص نهائيا من رواسب قوقعته السابقة، ولم يستوعب ذلك الطريق المؤدي إلى الخلاص الحقيقي(٢)

إن الذي يدفع سعيد إلى اللجوء إلى عالم الغيب من أجل البحث عن الخلاص هو فقدانه المخلص على الارض، إن هذا المخلص الذي لجأ إليه سعيد المتشائل هو في نظر إميل مأوى العاجزين لانهم غير قادرين على المواجهة وممارسة فعل التغيير "هذا شأنكم، هذا شأنكم، حين لا تطيقون احتمال واقعكم التعس، ولا تطيقون دفع الثمن اللازم لتغييره، لانكم تعلمون أنه باهظ، تلتجئون اليّ"(٣) كما تجد الرواية أن الخلاص لا يأتي إلا من خلال طريق واحد فقط، النضال من

---

(١) غسان كنفاني، **الأعمى والأطرش**، سابق، ص ١٨.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٨.

(٣) فاروق وادي: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، سابق، ص ١١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أجل التغيير، تغيير العجز وتحويله إلي قوة محركه، ولكن النضال والمقاومة لن يأتيا مالم يذهب سعيد وأمثاله عن ساحة المعركة، فهو غيمة في طريق الشمس كما وصفته (يعاد): "حين تمضي هذه الغيمة، تشرق الشمس"(١)

فالكفاح والمقاومة والعمل والحركة هي طريق الخلاص، وقد جعل إميل الحل على لسان الشاب الذي يتأبط الجريدة " وأتاني الشاب الذي يتأبط الجريدة، وكان شاباً، فصحت به: الخازوق يا ولداه: قال: الذي لا يريد أن يقعد عليه ينزل إلى الشارع معنا، لا بديل ثالث، فاخترت، ومضى في الشارع"(٢)

يلتقي الايمان بقدوم مخلص غيبي مع الايمان بالاولياء وخوارق أفعالهم من حيث انتمائهما إلى الجانب السلبي من التراث، ووقوفهما حائلا دون الفعل الانساني المؤدي إلى الخلاص الحقيقي لقد وقف الروائي الفلسطيني أمام الوجهين للمخلص (لايجابي و السلبي) نافياً السلبي ومكرساً الايجابي، فقد تعامل رشاد أبو شاور في روايته (العشاق) مع الوجه السلبي مؤكدا انتماءه إلى الجانب العاجز من تراثنا ومقدماً الوجه الايجابي للثورة بوصفها الطريق الوحيد للخلاص الحقيقي، وإذا كان رشاد قد تعامل مع الجانب السلبي للمخلص وكان تعامله جزئياً، حيث لا تتعدى معالجتها موضوعا من الرواية، فإن رواية (العجوز) لأفنان القاسم تنهض – كلياً – على توظيف الجانب الايجابي لهذه الفكرة وتؤكد أن المخلص هوالانسان الثائر ملتحماً بالجماعة، أي (الثورة) التي تحمل العجوز نبوءة ميلادها، وتؤكد تحققها في الواقع الفلسطيني.

*** الحكاية الشعبية.**

في روايته (سداسية الايام الستة) يستفيد إميل حبيبي من أسلوب الحكاية الشعبية في السرد، فيضمن اللوحة الاولى من السداسية (حين سعد مسعود بابن عمه) أمثالا شعبية، وقد ساهمت هذه الاستفادة في تكثيف السخرية، بالاضافة إلى الاقتراب كثيراً من الجماهير من خلال شكل قادر على التوصيل. فبأسلوبه الساخر يقدم الكاتب اللوحة الاولى، بتوطئة يعرفنا من خلالها بالطفل مسعود الذي يعرف بكنية (فجله) هو من أولاد حارتنا، نط عن العاشرة شبراً أو شبرين،

---

(١) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص٢٠٥.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٢٠٣-٢٠٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكنه ليس طفلا، فمسعود يفهم في السياسية، وهناك دلائل كثيرة تشير إلى أنه أول من نظم شعار (عرب ذهب) خصوصا وأن أخاه لا يكف عن التأوه مردداً: (عرب جرب)(١)

وكما تتبدى السخرية من خلال الاسلوب، والكنية (فجلة) والتقابل بين شعاري (عرب ذهب) و (عرب جرب) ومن خلال دلالات الاسماء (مسعود، مسعد) فإنها تتبدى أيضاً من خلال البداية الاستهلالية للحكاية الشعبية (حكايات الاطفال) أو (حكايات الشطار) التي يوظفها الكاتب مستهلاً بها اللوحة بعد التوطئة: "وهاكم، يا شطار، قصة ذلك الصباح التموزي القائظ، الذي تجعس فيه مسعود (الفجلة) كما لم يتجعس في حياته من قبل، لقد بلغني من فم العصفورة التي كثيراً ما تدهش الاطفال بما تنقله من أسرارهم إلى كبارهم، فإنهم لا يدركون أن هؤلاء الكبار إنما هم صغار كبروا"(٢)

وفي اللوحة الخامسة من (سداسية الايام الستة) (الخرزة الزرقاء وعودة جبينه) تمتزج الحكاية الشعبية الموظفة رمزياً، بالواقع الذي أفرزه الاحتلال عام ١٩٦٧م، يستلهم الكاتب حكاية (جبينه) الشعبية بتفصيلاتها ويوردها كما هي، بطرفيها (الام – الابنه) ويعطي في اللوحة دلالة جديدة لهذه الحكاية إذ يقلب بعض الجزئيات. يسرد الكاتب الحكاية بقوله: "هل تعرفون حكاية جبينه أم طوتها خرائب الدامون وإقرت؟ عن المرآة القروية العاقر التي كانت تجبن الجبنة وتطلب من ربها، ساكن العالي، أن تطعمها بنتاً بيضاء بدرية الوجه مثل قرص الجبنة الذي كان يبين يديها.."(٣) أما هيجو، فأطلق عليها عليها إسم ازمرلدة، وأما المرأة القروية فسمتها (جبينة) "دللتها وألبستها الحرير المطرز، وعلقت في معصمها خرزة زرقاء، وكان رنين خلخالها في مشيتها الطروب ينبئ العجال عن مقدمها، فيفسح لها الطريق، ثم – بلا طول سيرة – مثل ازمرلدة، خطفها النور، وظلت والدتها تبحث عنها وتبكيها حتى انهدت، وانطفأ النور في عينيها...الخ"(٤)

ويكمل الكاتب الحكاية، فيخبرنا أن جبينة أنجبت صبياً، ثم بعد مضي سنة قالت لزوجها الامير: "البلاد اشتاقت لاهلها"(٥) وتعود جبينة إلى قريتها محملة بالهدايا، وما أن تصل القرية حتى يعطش طفلها، فتطلب من امرأة ماء، فتجيبها: "لا ماء في العين. من يوم أن غابت جبينة

---

(١) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ٧٢.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٧٢.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١١٥.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ١١٦.

(٥) المصدر السابق نفسه، ١١٥-١١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نشفت العين"(١) فنقول جبينة "عودي تجدي الماء"(٢) ويكون ذلك، ويكون أيضا أن يذهب أحد أطفال القرية ليخبر أم جبينة بعودة ابنتها جبينة، فلا تصدقة، فيعود الطفل إلى جبينة، فنعطيه الخرزة الزرقاء التي تطوق معصمها، ويعود الطفل بالخرزة إلى أم جبينة، فتشم الخرزة، وتمسح بها عينيها، فتفيض دموعها، ويرجع إليها البصر، لقد عادت جبينة، فتدفق الماء في العين، وفاضت عينا الام بالدمع والنور.

تلك هي حكاية جبينة التي يوردها الكاتب، ويحولها إلى تواز مع الواقع، يمجد من خلالها لقاء أبناء الوطن فوق أرض الوطن، ولكن الكاتب لا يقع في فجاجة تمجيد هذا اللقاء وهو يوقن أن الوطن أسير تحت الاحتلال، لذلك نراه يحدث بعض المفارقات بين الحكاية الشعبية والحدث الواقعي الذي تعكسه اللوحة فنياً، ومن هذه المفارقات، احتفاظ الأم بالخرزة الزرقاء على عكس ما ورد في الحكاية الشعبية، إذ تحتفظ الابنة بهذه الخرزة، ولهذه المفارقة دلالتها التي تشير إلى أن الام باقية والابناء يعودون.

لقد استطاع إميل حبيبي بتوظيفه حكاية جبينة أن يفجر دلالاتها الكامنة، وأن يشحنها بطاقة تعبيرية فياضة بالمعنى والرمز، وأن يولد دلالات (تعليمية) من خلال علاقات التوازي بين أحداث (الحكاية – اللوحة – الواقع) ومن خلال تعليقه الذي يشير فيه إلى تأجيل موعد الوقوف على العين إلى المستقبل، وبهذه التوظيف، أحدث الكاتب تواصلاً مع التراث الشعبي والجماهير الشعبية صاحبة هذا التراث، وتجاوز حدوده فأعطى للحكاية بعداً دلالياً معاصراً وعكسها على الحدث الواقعي الذي أفرزه احتلال ١٩٦٧م، فنقل الواقع إلى الفن حيث أخرجت هذه الموازاة، وهذه الطاقة الفنية المتفجرة من الحكاية أخرجت اللوحة من سذاجة نقل الواقع وتسجيله، ودخلت بها عالم الفن بتمايزه وثرائه.(٣)

وفي روايته (عائد إلى حيفا) يوظف غسان كنفاني حكاية الحكم الذي أصدره سليمان الحكيم بشأن نزاع نشب بين امرأتين أدعتا أمومة طفل واحد، إلا أن الحكايةهنا، لا تظهر في الرواية، بل تبدو كبنية تحتية ترتكز عليها.

وتتلخص القضية التي يعالجها غسان في توجه (سعيد) وزوجته (صفية) من رام الله إلى حيفا بتصريح من الحاكم حاملين ذكرياتهم عن طفلهما (خلدون) الذي تركاه في حيفا، حين غادراها إثر هزيمة ١٩٤٨م. وحين يذهب (سعيد) وزوجته إلى بيتهما القديم في حيفا، يكتشفان أن أسرة يهودية (بولونية) تتكون من (افرات كوشن) وزوجته (ميريام) وابنهما (دوف)، تسكن البيت،

---

(١) إميل حبيبي ، **سداسية الأيام الستة**، سابق ، ص ١١٦.

(٢) المصدر اسابق نفسه، ص ١١٦.

(٣) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ٢٥١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويكتشفان أن (دوف) الذي أصبح ضابطا احتياطيا في الجيش الصهيوني هو (خلدون) نفسه، فقد تبنته (ميريام) بتربيتها، وما أن تدرك (ميريام) أن سعيداً وزوجته برغبان في استرجاع ابنهما، حتى تقترح عليهما أن يترك الاختيار ل (دوف) – (خلدون). الخ الرواية.

يتضح لنا أن غسان كنفاني يوظف حكاية (سليمان الحكيم) كقاعدة خفية أو (بنية تحتية) ترتكز عليها الرواية، فلم يشر غسان إلى الحكاية التي يستلهمها، ولكن يمكن اكتشافها من خلال العلاقات المتشابهه بين الحكاية والرواية.

تلتقي الرواية مع الحكاية في الارتكاز علىقضية واحدة تلخصها الاسئلة التالية: ما النبوة؟ ما الامومة؟ ما الأبوة؟ ما الاخوة؟، وفي وجود نزاع بين طرفين، تمثل هذا النزاع في الحكاية ادعاء امرأتين أمومة طفل واحد، وتمثل في القصة الاولى النزاع القائم بصدد (خلدون – دوف) أما في القصة الثانية فيتمثل في أحقية الاحتفاظ بصورة (الشهيد بدر) هل هي للاخ الذي ترك الوطن والبيت والصورة؟ أم للرجل (المواطن الفلسطيني) الذي أصر على البقاء محتفظاً بالوطن والبيت والصورة، وتلتقي القصتان مع الحكاية، أيضا، في صورة حكم نهائي يحسم النزاع.

لقد أراد غسان بتوظيف الحكاية أن يجعل منها قاعدة فنية يرتكز عليها في صياغة روايته، وفي معالجة قضية ألحت على الوجدان الفلسطيني منذ هزيمة ١٩٤٨، واشتدت الحاحاً بعد احتلال ١٩٦٧ وهي ترتبط بالمأساة الفلسطينية وأسبابها، بجدلية "العجز والفعل" في الواقع الفلسطيني، ومن خلال معالجة غسان لهذه الجدلية – مرتكزاً إلى الحكاية – أراد أن يبرز التباين في النظر إلى قضية واحدة في عصرين مختلفين، ومتباعدين، وأن يدين تلك النظرة السلبية من خلال الكشف عن أصولها التي ترجع إلى موروث يتسم بالقدرية والعجز.

لقد أتاح توظيف (حكاية سليمان) كبنية تحتية للرواية – إمكانية المعالجة الجادة لكثير من القضايا التي تتمثل في الاسئلة السابقة، وأتاح أيضا إمكانية التأكيد على واقعية هذه القضايا، وعلى إلحاحها الدؤوب على الوجدان الفلسطيني. وقد استفاد كنفاني جيداً من هذه الامكانيات. ولكنه لم يشأ تغريب القضايا التي يعالجها، ومن هنا جاء عدم إبراز الحكاية الموظفة وانعدام الاشارة إليها أو جاء تأكيد واقعية القضية وعموميتها من خلال الاسم (سعيدس) الذي يشي بقدر كبير من التجريد.

إن الحكاية ترى أن الانسان في خاتمة المطاف دم ولحم، أمّا الرواية فتؤكد أن الانسان في خاتمة المطاف قضية، إنه ابن بيئه، وربيب تربيته، ونتاج الثقافة التي ربى عليها. إنه "محصلة لعلاقاته الاجتماعية".(١)

---

(١) عبدالرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، ص ٣٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

* الشخصية الشعبية التراثية.

إن إميل حبيبي وهو يستلهم شخصية (جحا) في صياغته لشخصية (سعيد أبي النحس المتشائل) الشخصية المحورية في روايته (المتشائل) يؤكد أن الدوافع التي وقفت وراء اختياره استلهام الجانب السلبي من هذه الشخصية الشعبية (جحا) ليست معزولة عن الواقع الذي يعيشه.

يستقي الكاتب من (جحا) سماته وأسلوبه ويضيفهما على شخصية المتشائل، ويحمل الاخير كل العيوب الموروثة والمنتشرة بين أبناء قومه والتي أراد محاربتها، ولكن هذا الاستلهام وهذا الجمع للعيوب يثيران مشكلتين على قدر كبير من الاهمية في مجال بناء الشخصية روائياً.

المشكلة الأولى:- تتعلق بالاستلهام الفني للشخصيات الشعبية التراثية، وتكمن هذه المشكلة في أن الكاتب لا يحب أن يكرر الشخصية المستلهمة، بمعنى أن يقدمها كما هي في الاصل المستلهم، بل يقصد من وراء اسلتهامه لها "أن تكون إنسان هذا الزمان الحاضر الذي يعيشه هو الان، يحمل مشاكلة وقضاياه، ولكن من خلال هذه الشخصية التاريخية"(١) وتزداد هذه المشكلة تعقيداً بالنسبة لجحا الذي تحول على الايام إلى رمز فني، مما أدى إلى انقطاع صلته بواقعه الاجتماعي التاريخي، فلم يعد الوجدان الشعبي يهتم بواقعية الشخصية الجحوية، بقدر اهتمامه بما يعكسه من خلالها من مواقف وآراء، ومما يحمله لها من صفات وسمات، وما يحكيه من خلالها من مواقف وآراء، وما يحكيه على لسانها من نوادر وحكايات، أي أن "جحا" أصبح (مشجبا فنيا) وهو الامر الذي يرجع إلى اقسام "جحا" بقدر كبير من العمومية والتجريد ، مما جعله قابلا لتجليات كثيرة عبر أزمنة وأمكنة وثقافات متعددة "جحا عربي، جحا مصري، جحا تركي" وهذا الامر يشير إلى أن (المتشائل) يمثل تجليا جديدا، حجا على الصعيد الفلسطيني، تجلياً رمزياً يشي بالواقع، وقد يوهم ذلك أن "المتشائل" شخصية رمزية ليست من الواقع، أو هي ليست ممكنة في الواقع.

المشكلة الثانية:- هي تتعلق بجمع هذا الكم الهائل من الصفات السلبية والعيوب، وتحميلها لشخصية "المتشائل" وترتبط هذه المشكلة ب (جحا) من زاوية أن الوجدان الشعبي قد حمله - باعتباره رمزاً فنياً - كل هذه العيوب والصفات السلبية على مراحل تاريخية متعاقبة.

نرى الكاتب وهو يستقي (السمات والاسلوب) من (جحا) يحملهما لشخصية أخرى ذات اسم مختلف، وهي شخصية المتشائل، وهو إذ يفعل ذلك، فأنه يبقى على بعض اللوازم الخارجية التي ترتبط ب (جحا) كالحمار والخازوق، إذ يرتبط المتشائل بهاتين اللازمتين، ولهذا دلالته،

---

(١) سهير قلماوي: **محاضرات حول نظرية الرواية**، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م، ص ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالكاتب بذلك يصنع اللبنة الاولى لتجاوز المشكلة "مشكلة تماثل جحا والمتشائل في انعدام الواقعية" إذ يعطينا الاحساس بأن هذه الشخصية قد عاشت في الماضي (جحا) وأنها تعيش بيننا اليوم (المتشائل) لان الاخير يحمل ذات السمات والاسلوب واللوازم، وإذا ما لاحظنا أن الكاتب يربط بين المتشائل وواقعه، ويشتق سماته وملامحه من خصوصية هذا الواقع في نفس الوقت الذي يربط فيه بين (جحا والمتشائل) تأكدت لنا واقعية شخصيتي (جحا والمتشائل) على السواء، وإذ يعيد الكاتب إلى (جحا) واقعيته من خلال تأكيده واقعية المتشائل الذي يشبهه، فأنه يؤكد أن جحا القديم، جحا الرامز إلى شخصيات واقعية، توجد دائماً في مثل هذا الواقع الذي برز فيه المتشائل قد عاش فعلا، ولم يزل يعيش بسماته السلبية بيننا، وإنّ سماته قد حلت – بالوراثة وتشابه الشرط الاجتماعي التاريخي – في هذا البطل السلبي الجديد (المتشائل). وهنا ينفي الكاتب إمكانية حدوث تصادم أو تنافر في ذهن القارئ بين (جحا) القديم و (جحا) الجديد – المتشائل.(١)

ويتبدى الامتداد الزماني جليا، من خلال السمات التي يرثها المتشائل من جده الاول عبر أجيال متعاقبة "فدعينا عائلة المتشائل، ويقال إن أول من أطلقها علينا هو تيمور لنك نفسه بعد مذبحة بغداد الثانية، وذلك لما وشوا بجدي الاكبر أبجر من أبجر، وأنه وهو على متن فرسه خارج أسوار المدينة، التفت فشاهد ألسنة اللهب، فهتف بعدي خراب بصرى"(٢)

ويمكن القول إن أبجر بن أبجر هو ذاته جحا، جحا الذي نعرفه جميعا، والذي ارتبط أكثر ما ارتبط في نوادره وحكاياته المرحه (بتيمورلتك) يؤكد ذلك السمات واللوازم التي يرثها المتشائل عن جحا، والتي تدل بدورها على هذا الامتداد في الزمان عبر أجيال متعاقبة(٣)

لم يقتصر استلهام إميل للتراث الشعبي على (جحا) ونواوره، بل امتد ليشمل أشكال وعناصر أخرى، فعلى امتداد الرواية، نجد طائفة من الحكايات الشعبية والامثال، تدخل في صلب النسيج الروائي لتحقيق أهدافا فنية وفكرية متواشجة، فيستفيد الكاتب من الامكانيات الاسلوبية للحكاية الشعبية، ومن قدرة الامثال على التكثيف والايحاء، فيستخدم أسلوب المقامات: أسلوبها في القص، الطباق، السجع، الجناس، التضخيم، التلاعب بالالفاظ، وأسلوب العنعنة – أسلوب رواة الاخبار والاشعار والاحاديث، ويخرج من هذا الخليط المتمازج بأسلوب مميز مستقل يتسم بالطابع الساخر الفكه الذي يناسب،شخصية بطل الرواية وراويها، وبالاضافة إلى الاسلوب الذي يتسم بطابع شعبي ساخر، يقترب من الجماهير فيقرب الرواية إليها، ويجعلها تنظر إلى واقعها من بعيد، من زاوية نفسية مغايرة، نجد أن الحكاية الشعبية الموظفة تثري الرواية

---

(١) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ٢٧٢.

(٢) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ٢٢.

(٣) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ٢٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالدلالات والايحاءات التعليمية المتولدة من د اخل علاقات التوازي أو التقابل التي يقيمها الكاتب بين أحداث الحكاية وأحداث الواقع.

*** الأناشيد الشعبية والوطنية.**

يمتد الروائي الفلسطيني في تشكيله التراثي لبناء معماره الفني إلى أنماط أخرى من التراث الشعبي، وكأن الحياة اليومية بتفاعلاتها وقضايا الناس واهتماماتهم: الماضية والحاضرة والمستقبلية، وحركة المقاومة الشعبية، امتدت إلى بناء، الرواية من الداخل، فجاءت التشكيلات الجديدة غير الساكنة. يريدون بذلك الوصول إلى وجدان الجمهور من خلال أشيائهم وحياتهم، فيحركونه، ليبقى الالتصاق أشد وأقوى، وليستمر الاثر في النفس أكثر توهجاً، وانطلاقاً. ومن بين هذا التشكيل من التراث الشعبي (الاناشيد اشعبية والوطنية) إذ تمثل منعطفاً هاماً في الرواية العربية الفلسطينية .

حفلت الرواية العربية الفلسطينية ببعض المقطوعات الغنائية الشعبية، أو تلك التي ابتدعها المؤلف، ولعل تضمين هذا الغناء يرتد أسلوبيا إلى السيّر الشعبية التي طالما رددتها ألسنة الرواة. وقد بدت الاناشيد والاغاني الموظفة في الرواية العربية الفلسطينية ذات مضامين تتصل مباشرة بما تطمح الشخصية أن تعبر عنه، وهي مضامين لم تخرج عن أحد أمرين: أما أولها فمضمون ثوري نضالي تشيع منه عاطفة الحماسة، وثانيهما: يصب في دائرة الشوق والحنين الانفعالي لأيام جميلة ولت بسبب الغربة أو تعاقب الزمن على الانسان باتجاه الهرم، وضياع أحلام الشباب وغيرها.

فالاغنية الشعبية هي (المحور) بلغتها المفصحة أحياناً، وبمكانها المتشابك كل التشابك مع زمانها الممتد بجذوره. والاغنية الشعبية الفلسطينية تعبر عن الجرح الفلسطيني، فيصبح إغنية للوطن والثوار.

"ناقش اسمك يايمه على كعب البارودة
وإن خلص مني رصاصي لاضرب بقبضة إيدي
لو ميت دبابة قدامي لو ميت طيارة من فوقي
لاجعل درع من صدري واحمي رفيقي"(١)

ومع بداية رواية (أيام الحب والموت) لرشاد أبو شاور يطالعنا الشعر الشعبي بمباشرة واضحة، محاولا الاتجاه نحو القصص الشعري.

---

(١) نواف أبو الهيجا: **شمس الكرمل**. سابق، ص٦٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"يا نايمه نوم الصبح واش علمك نوم الصبح

شباب راحت للذبح وأرقاب بيظ مابله"(١)

ويستمر الكاتب في سرد الأحداث، فقد بدأ الاتراك يجمعون الاهالي ليحاربوا عنهم في بلاد بعيدة وأخذ (داهم العواونة) يساعدهم في ذلك، وبعد هزيمة الاتراك، عاد بعض الرجال، فخرجت النسوة لاستقبالهم بالغناء

"دوالي دوالي شابط عالعقود

يا فرحة قلبي روّحوا الجنود

دوالي دوالي روحوا ما أحلاهم

يحرثوا أرضهم وكيدوا عداهم"(٢)

ومرة أخرى ، وبهدف اضفاء الطابع الشعبي على أجواء الرواية بايراد بعض العادات والاغاني، يقع الكاتب في تناقض بيّن، وهو تناقض يؤكد الطابع الزخرفي لتضمين هذه الابيات، فكيف يمكن أن تخرج النسوة للغناء، على الرغم من أن كل بيت أصيب بعزيز؟! وهو الامر الذي يعترف به الكاتب إذ يقول: "ورغم أن الكثيرين لم يعودوا، إلا أن النسوة خرجن لاستبقال العائدين وأخذن يغنين لهم.

ويعود بنا الكاتب إلى صوت الرصاص والمعركة التي حمي وطيسها، وتتلاحق الاحداث بصورة سريعة، فينتصر الرجال على اليهود، فتخرج النسوة من البيوت وهن يزغردن ويحملن أباريق الماء الفخارية لسقاية الرجال الذين انتصروا ويغنين:

"هبت النار والبارود غنى

رد العدى يا خوي عن وطنا"(٣)

تلاحظ أن الاغنية الشعبية الوطنية المرتبطة بالمأساة الفلسطينية تشتعل بالعمل الروائي إلى أبعد الحدود وأعمقها، وتلاحظ أن رشاد أبو شاور يتكئ على الاغنية الشعبية بالايحاءات نفسها وبالنداءات الهادئة حينا، والملتهبة كالجمر حيناً أخر.

ومن قلب السجن الرهيب نسمع الإنسان الفلسطيني يغني للوطن: "ثم سمع في زنزانة مجاورة، غناء حزيناً، بارداً، ياناس، ياناس، الباب حديد والقفل نحاس، فانقبض صدره، وخاف، حتى سمع غناءً وثاباً من زنزانة ثانية:-

رحل جاري وأنا عا الدار ظليت

---

(١) رشاد أبو شاور: **أيام الحب والموت**. دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ٣.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٢٤.

(٣)المصدر السابق نفسه، ص ٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحيد الدار يا ناس ظليت

ولحبي للوطن يا خلق ظليت

عسى بعد الهجر نرجع سوا"(١)

ويخترق أحمد حرب (في الجانب الاخر لارض المعاد) الاطار الغنائي الوطني الحزين، لتتحول لديه هذه المعاني إلى لون آخر من التحدي والنداء، لقد أصبحت إغنية (سبل عيونه) هي تعويذة الشهيد الفلسطيني التي تجعل الارض تهتز صخباً وقوة وحركة تحت أقدام الثائرين، وتؤدي إلى تدفق الدم في العروق، فتمنحهم كلماتها القوة والايمان واستمرار الثورة "كنت غارقا في حزني، حتى أنني وجدت نفسي أبكي لدى سماعي لمجموعة من النسوة تغني للشهيد:

سبل عيونه ومد ايده يحنونه خصره رقيق وبالمنديل يلفونه

سبل عيونه ومدايده على رأسي خصره رقيق ودعني ومش ناسي

سبل عيونه ناداني وسرى بدري خصره رقيق وزناره من الصخر.

يا آلهي هذه الاغنية كانت تغني للعريس والعروس في الافراح، على لحن إغنية شعبية عن (الغزال اللي راحوا يصيدونه) كم رددتها بلحن شبابتي الحزين، كانت تمثل بالنسبة لي الالم والغربة والحزن والوحدة."(٢)

ويقول أحمد رفيق عوض في روايته (العذراء والقرية) مؤكدا على النفس البطولي والرغبة في التحرير والامل في الثورة:-

"يا جيش يا حامينا إحنا مرضى داوينا

إنت أملنا وراعينا إحمي نوار أراضينا

إن يوم عز العتاد لعطيك الروح والشرايينا"(٣)

وفي رسمه لصورة الماضي – كما تتداعى في وجدان العجوز – يشير أفنان القاسم إلى الاغاني الشعبية "فالمسافة الشاسعة بين الماضي واليوم تختصرها هذه الكلمات الغالية برمشة عين: شفايفك جروح نسمات الليل إفديهم بعيني"(٤)

لقد نظرت العجوز فيما حولها – في الحاضر – فلم تجد "إلا شجرة جافة هناك، وسط الحقل، حقل ميت "(٥) فارتدت من فورها إلى الماضي حيث "كانت النسمة رضية، وكانت سنابل القمح

---

(١) علي الخليلي: **المفاتيح تدور في الاقفال**، صلاح الدين، القدس، ١٩٨٠م، ص ٧٤.

(٢) أحمد حرب: **الجانب الاخر لارض المعاد**،سابق، ٤٤-٤٥.

(٣) أحمد رفيق عوض: **العذراء والقرية**، ط١، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٢م، ص ١٦٥.

(٤) أفنان القاسم: **العجوز**، سابق، ص ٤٤.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تموج مثل البحر، في يدها منجل، والمصباح في يدها، وهي سعيدة"(١) وتتفتح نوافذ الذاكرة على وسعها، فتنقلت من أسرها الذكريات، ويتدفق نهر الاغاني والمواويل حيياً صاخباً، وتشع الالوان والاضواء والصور، كان لها زوج وأطفال ودار، وكانت هي وزوجها يهرعان إلى الحصاد، ويغنيان مع كل ضربة منجل ويغني كل منهما أغنية،□ ويغني كلاهما (باميجنا – باميجنا) ثم يغنيان (على دلعونا وعلى دلعونا) وتعود إلى عملها، لا تلبث أن تضرب موالاً وهو يصغي:

"عيونك أحلى من نبعاث المي

وخدودك حبات تفاح أحمر ما تقول أي

وشفافيك جروح نسمات الليل

أفديهم بعيني

أوف يابا..."(٢)

إن تضمين أفنان القاسم للموال، وإشارته إلى الاغاني الشعبية، تسهم – فضلا عما تضيفه على الرواية من خصوصية تنبع من الارض الفلسطينية – في رسم صورة الماضي الفلسطيني الخصب الذي تتحول إليه (العجوز – الشعب) تخلصاً من عقم الحاضر، وذلك أن (الميجنا والدلعونا) وما يتخللهما من مواويل، إنما تغنى وتؤدى في أيام الفرح، الفرح الذي يرتبط بخصوبة الانسان والارض. فالاشارة إلى الاغاني الشعبية التي كانت العجوز ترددها مع زوجها أثناء الحصاد، إنما تعكس ارتباط هذه الاغاني بالخصوبة التي وسمت الماضي الفلسطيني بميسمها.

وإذ يأتي كل من التضمين والاشارة من خلال تيار وعي العجوز الذي يحكمه حركة الرواية، فأن ذلك يؤكد قوة إلحاح (الماضي) على وجدان العجوز، ويشير إلى الارتباط الوثيق بين التراث الفلسطيني والارض الفلسطينية، فالتراث هو جسر التواصل بالارض، لأنه نابع من علاقة الانسان الفلسطيني بأرضه التي غناها على مر الزمان واللافت هنا أن أفنان القاسم لا يثقل نسيج الرواية بالتضمينات الشعبية، فلا نكاد نقع على غير هذا الموال، الامر الذي يؤكد أن التضمين عند أفنان ينبع من ضرورة فنية في الاساس، بحيث يأتي ملتحماً بسياقه لا ينبو عنه، بل يثريه بالايحاءات والدلالات الفنية والفكرية.

والرواية العربية الفلسطينية الحديثة غنية بالاناشيد الشعبية والوطنية على ألسنة الشيوخ والنساء والاطفال في مختلف المناسبات. يقول أحمد رفيق عوض في روايته (العذراء والقرية) "أرجوك أن تقول ياشيخ عثمان كيف كان العيد في قرية (أم الزينات) ألم تكن البنات الصغيرات والأولاد والصغار يتجمعون حول بئر أم علي ثم ينطلقون إلى البيوت ويغنون:

---

(١) أفنان القاسم : **العجوز**، سابق، ص ٤١.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٤٣-٤٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدنيا عيد والليوم جديد
يا أهل الدار بدنا لحم العيد
هاتوا ملح ونار يا أهل الدار"(١)

*** الامثال الشعبية.**

تحفل الرواية العربية الفلسطينية بنماذج من الامثال الشعبية على ألسنة بعض الشخصيات الشعبية كوسيلة من وسائل تحديد أبعاد الشخصية من جهة، ووسيلة لتقديم الفكرة تقديما مشفوعاً بمصداقية نابعة من القيمة التي يتمتع بها المثل الشعبي، وذلك أن المثل مرتبط لحظة أنبثاقة بخبرة حياتية صادقة في تصور من يتعاطون هذه الامثال "فضلا عن استخدامها أحياناً كحلية وزينة تكسو الحوار طلاوة وجمالا"(٢)

نلاحظ أن الامثال الموظفة في روايات إميل حبيبي لا تحتفظ بقوالبها الاصلية، بل تتنوع بين هذا الاحتفاظ بالنادر، وبين تحولاتها وتكيفها بالاضافة والنقص السياقيين، كما أن إبداع قوالب الامثال يلازم خطابات المستنسخ عند إميل، ويصبح في النص سلطة للتأمل ووقفات الاغراق في الذات الفاعلة والمفعولة، إنها إذن أفعال كلام تتخذ شكل الصياغات الاستنساخية كالتالي: "الكبار إنما هم صغار كبروا، الأمر لايخلو من شواذ، أطراف مشلخة من حمولة واحدة، لاخال ولاعم، المقطوع الاصل والفصل، الخ.."(٣)

وتستعين سحر خليفة بالامثال الشعبية الزاخرة بالدلالات والايحاءات لدعم حجج الشخوص "طب الجرة على تمها، تطلع البنت لامها"(٤) "هم البنات للممات"(٥)

محاكاة الامثال في الرواية العربية الفلسطينية تمنح نفسها بسهولة في تلك التي تحتفظ باحالاتها على الاصول، وهي مباشرة غريق يتعلق بحبال الهواء و ضاعوا بين حانا ومانا وانشائية فاقدي الضمير تتحجر قلوبهم فمستويات محاكاة قوالب الامثال تعمل على تسجيل

---

(١) أحمد رفيق عوض: **العذراء والقرية**، سابق، ص ٤٨.

(٢) فائق مصطفى: **التراث الشعبي في الادب المسرحي النثري في مصر**، المكتبة الثقافية، القاهرة، د.ت، ٤٣٨.

(٣) سعيد علوش: **عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي**، سابق، ص ٩٢.

(٤) سحر خليفة: **باب الساحة**، سابق، ص ٢٩.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص١٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوقفات التأملية في النص الروائي، لانها استعادة لاعماق الذات، ولنبضات الكون من التعبير السلطوي الذي يختزل التجربة الانسانية في مقول شبه دائم.

وفي رواية (أسطورة ليلة الميلاد) عكس المثل الشعبي الرغبة في التشفي من ذوي العاهات والعلل، فيقول المثل: "أعور لا تجاقر، واقرع لا تناقر"(١) ويقول المثل الشعبي عاكساً الرغبة في التشفي من ذوي العاهات."وين ما لقيت أعمى كب عشاه، ما انتاش أدرى من اللي عماه"(٢) فالوجدان الشعبي يرجع أحياناً ما أصاب ذوي العاهات والعلل إلى مكرهم وشرهم، إلى ارتكابهم خطيئة ما، فلو لم يكونوا خاطئين لما أصابهم الله بما أصاب. ويلخص المثل الشعبي (كل ذي عاهة جبار) صفة الجبروت التي يلصقها الوجدان الشعبي بالشخصيات الناقصة.

والامثال من التراكيب التي تدخل في صياغة النص الروائي، والامثال مقولات تصلح للتعبير عن عدد لا يحصى من المقامات المتكررة عبر العصور، ويلجأ الكاتب إلى المثل من باب التشبيه، ومن المعروف أن صيغة التشبيه من أكثر الصيغ انتشاراً في الامثال، وغرض التشبيه من الاغراض الدلالية اللاصقة باستخدام المثل، والكاتب جبرا في روايته "البحث من وليد مسعود" يسوق المثل القائل كمن يضرب طبلا بين الطرشان"(٣) للتعبير عن عدم الجدوى من الكلام: "أرجوك لا تحدثني عن الشجاعة، الشجاعة أمر شخصي، بحث قائم بين المرء ونفسه، أصبح الجهر سخفاً لا يقنع أحداً، بل لا يسمعه أحد، كمن يضرب طبلاً بين الطرشان، الشجاعة التي تستحق الممارسة هي مجابهة الموت بالفعل، بالفعل العنيف، حيث يكون في الموت نفسه غلبة على الموت. موت الفدائي مثلاً: أما أنتم، فاسمحوا لي أن أقول لكم: إنكم جميعا جبناء، تضربون للحوت طبولكم وصفائحكم لعلة يقذف من حلقه القمر"(٤)

نجد في النص السابق أن المقام الذي يستخدم فيه المثل هو مقامه التقليدي، أي عدم الجدوى من الفعل، غير أننا نجد وظيفة أخرى للمثل، حيث يولد المعتقد الشعبي الذي يفسر خسوف القمر، بأن العمر قد بلعه حوت، فيجب قرع الطبول، كي يقذف الحوت القمر من جوفه، وقد ربط الكاتب بين ضرب الطبول في المثل وقرع الصفائح في المعتقد، فحول المثل إلى أحد طرفي استعارة تعبر، هنا عن توهم الشعوب العربية، إنها تستطيع حل مشاكلها بعلو صوت الضجة التي تحدثها، وهو توهم يماثل وهم الشعوب البدائية التي تعتقد أنها قهرت الحوت بقرع

---

(١) توفيق المبيض: **أسطورة ليلة الميلاد**، سابق، ص ٣٩.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٤٠/٤١.

(٣) جبرا ابراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، سابق، ص ١٥.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صفائحها، فحققت النصر ونجحت في سعيها، ونجد هنا سخاء استخدام التراث في قدرته على تفجير أبعاد النص واثرائه بدلالات تعبر عن اللحظة الحاضرة.

ونجد نفس الاسلوب التوليدي في استخدام مثل آخر، فلا يكتفي الكاتب بالاستشهاد بالمثل، ولكنه يفجر ابعاده اللغوية (أي المفردات) إلى وحدات أكبر، فيفرد الصورة في شكل تمثيلي، فالمثل "يموت الديك وعينه في المزبلة"(١) يعبر عن ارتباط الديك بمصدر حياته ارتباطاً حيوياً لا يستطيع الموت أن يقضي عليه والكاتب هنا، يوازي بين الشخصية والديك من جانب والمزبلة من جانب آخر، فتصبح الشخصية ديكاً وتصبح المزبلة (مزبلة بشرية) وبذلك يتجسد المثل في شخصيات الرواية "أما أنا فقد رأيت من الحياة كل ما يجب أن يبعدني عن المزابل البشرية، ولم أزد إلا نقراً وبحثاً فيها، وكلما نقرت، وبحثت ارتفع النتن"(٢)

ويذهب الكاتب إلى استخدام الاسلوب التوليدي في صيغة القصة التراثية "أتعلم قصة الرجل الذي وقف أمام الحاكم, وقد كتب على جبينه (لاحظ لي) فنطق الحاكم عليه بؤبده"(٣) وفي هذه القصة تمثيل للمثل القائل: "اللي مكتوب على الجبين لا زم تشوفه العين"، غير أن الكاتب، هنا، يستخدم تحويلاً دلالياً يجعل الرجل صانع مصيره، فيكتب بنفسه على جبينه (لاحظ لي) فينقلب معنى المثل من مقولة جبرية إلى مقولة اختيارية. وإذ يقول المثل إن الانسان مسير، تقول القصة إن الانسان مخير وتستخلص الشخصية أيضا معنى آخر من القصة وهو أن الانسان غير راض عموما عن مصيره.(٤)

*** ظواهر شعبية أخرى.**

وفي روايته (أيام الحب والموت) يضمن رشاد أبو شاور جزئيات شتى من المأثورات الشعبية، أغاني وأمثال واشعار ومعتقدات وممارسات وطقوس تجري لاستقبال العائدين أو المنتصرين، وراح يورد بعض الالفاظ العامة – الخالية من المعاناة – على ألسنة أبطاله، ففي بداية الرواية يصف الكاتب برنامج العمل اليومي (لمريم) فهي "تنسحب من جوار رجلها بهدوء وتزبل الطابون لتؤجج ناره، ثم تبدأ في تقطيع العجين ودحوه، وبعد أن تنهي عملية الخبيز، تحمل الارغفة الساخنة المقمرة والزيت والزعتر، وتوقظ الرجل بهدوء... عندما كانت الشمس تطلع، وتدفأ الاشياء كانت أم محمود تحمل الزوادة وإبريق الماء، وتضع ابنها في حضنها وتتجه إلى

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، سابق، ص ٣٢٤.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٣٢٥.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٢٥٨.

(٤) سيزا قاسم: "البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود"، سابق، ص ١٩٧-١٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المارس حيث زوجها.."(١) وإذ عاشت شخصيات الرواية زمانها عبر لحظتين ، ما قبل الحرب وخلالها، فإن الكاتب يستلهم التراث الشعبي، ويوظفه في رسم صورة الماضي، فيقول: "في تلك الأيام – أيام الحصاد – كانت البيوت تفرغ من سكانها، ولا يظل في البيوت الا العجائز والاطفال الصغار، وكانت السهول تمتلئ بالرجال والنساء وأغاني العتابا والميجنا".(٢)

أراد رشاد من خلال وصفه لبرنامج الحياة اليومي للمرأة الفلسطينية، وايراده لبعض الالفاظ التي تحمل رائحة الطابون والشجر ورطوبة الارض، وتضمينه لبعض الاشعار والاغاني، ووصفه "الخارجي" لبعض الممارسات الشعبية، أن يضفي على روايته جواً شعبياً فلسطينياً وأن يرسم صورة الحياة الشعبية – ماضياً وحاضراً – ولكن ذلك كله جاء تقريراً مباشراً لم يفصح عن علاقة الانسان بالاجواء التي يعيشها، ولم يرجعنا إلى الماضي لنعيشه كما عاشوه، ولنا أن نسأل: ألا يكون سماعنا صوت العتابا والميجنا وهي تغني، ورؤيتنا للاهالي وهم يمارسون الحصاد بهمة ونشاط أكثر فنية واقناعاً، وأكثر قدرة على ارجاعنا إلى الماضي بتدفقه وانهماره، وجدل تناقضاته، أفراحه وأتراحه، من أخبارنا بوقوع ذلك(٣)

وتجلى جو الحارة النابلسية مثلاً واضحاً في المسار العام لروايات سحر خليفة، إذ تكثر الكاتبة من استخدام الاغاني والاهازيج وضرب الامثال وتصوير الحياة الشعبية اليومية وترى فيحاء عبدالهادي: "أن سحر من خلال وصفها لبعض التقاليد الفلسطينية المعروفة، ومن خلال الامثال الشعبية تساهم في الحفاظ على الوجه الايجابي للتراث"(٤)

وجاءت سحر خليفة ببعض "الاغاني السياسية الطويلة والقصائد الوطنية المحشورة حشراً، وما رافقها من وصف يسقط في خانة التسجيل المباشر والافتعال"(٥) فالروائي لا يحمل كاميرا أو مسجلاً لعمله الروائي، وإلا فقد فنيته ودخل خانة الباحث الاجتماعي أو المصور.

وجد الروائي العربي الفلسطيني نفسه أمام كم هائل من الاشكال التراثية الشعبية، فوجدها تفيض بالحياة والرمز والحدث والصراع واللغة الشاعرة والنبوءات بالابطال من الآلهة وانصاف الالهه وبالاولياء والقديسين. وحفلت الحكايات الشعبية الموظفة في الروايات الفلسطينية بشخصيات خرافية تنتمي إلى عالم اللامعقول، وهي شخصيات تحمل إمكانيات ثرية لم يُفَوت الروائي على نفسه فرصة استغلالها للتعبير عن مشكلات واقعة مثل شخصية (الرجل الفضائي)

---

(١) رشاد أبو شاور: **أيام الحب والموت**، سابق ص ١٠-١١.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١١.

(٣) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ١١٧.

(٤) فيحاء عبدالهادي: "الارض في الرواية الفلسطينية"، **مجلة بلسم**، عدد ١٤٧، س١٤، ١٩٨٧م، ص ١١٦.

(٥) عفيف فراج: **الحرية في أدب المرأة** ط١، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٢٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في رواية المتشائل، كما احتوت الحكايات الشعبية نماذج انسانية دالة، كالعرافين لها ها من طاقة تجريدية، امكانية التحول إلى رموز تشي بالواقع الفلسطيني المعاصر، وتسهم في التعبير عن رؤية الكاتب لهذا الواقع، كما نجد ذلك في شخصية العراف في (الاعمى والاطرش) لغسان كنفاني، و (اسطورة ليلة الميلاد) لتوفيق المبيض و (العجوز) لافنان القاسم.

ولم يكتف الروائي العربي الفلسطيني بتفجير ما تحتويه بعض أشكال المأثورات الشعبية من إمكانيات فنية، بل نراه قد وظف حكايات شعبية كاملة، ليجعل منها موازاة رمزية لحدث واقعي، وهي موازاة تفيد في دلالات تعليمية أو إبراز موقف نقدي أو رؤية، أو إحداث تقابل بين ماضي وحاضر كما ورد ذلك في (المتشائل) و(سداسية الأيام الستة) و(عائد إلى حيفا).

وفي رواية (شجرة الصبير) تشير امتثال جويدي إلى رمز الغول، فتعقد مقارنة بينه وبين الاسرائيلي، وتأتي هذه المقارنة في سياق تداعي خواطر الطفلة (وداد) بطلة الرواية التي لا تتجاوز السنوات العشر، وتعيش في مدينة يافا قبل احتلال عام ١٩٤٨، وكأن الكاتبة تريد أن تقول من خلال هذه المقارنة أن الاسرائيلي أشد خطراً وشراً من الغول "سأسأل أمي في الصباح عن طريقة تقصيه عنا إلى حيث يمكث الغول"(١) فالطفلة (وداد) لا ترى مكاناً للاسرائيلي الغاصب في الحياة الانسانية، وترى أن المكان الوحيد له هو حيث يمكث الغول في أعالي الجبال، وبهذا تصل وداد والكاتبة إلى الموازاة بين الاسرائيلي والغول.

وتشير ديمة السّمان في روايتها (الضلع المفقود) إلى الخرافة والسحر والعفاريت والاشباح والارواح والبوم والغراب والثعابين التي يكرهها الناس، ولا يأمنون شرها "فقد ورث العرب عن أجدادهم أن نعيق البوم شؤم وصوت الغراب قبح وفحيح الافعى صوت الموت"(٢) أما شجرة الزيتون، فقد حملت – كما هو حال الرموز الاخرى – دلالات مختلفة على ضوء تعاقب المراحل التي تعتورها كرمز، وقد أصبحت في الرواية العربية الفلسطينية رمزا يدل على رسوخ جذور الشعب في أرضه وعلى استمراره في الزمن وعطائه، تماماً مثلما تضرب شجرة الزيتون جذورها عميقاً في الارض الفلسطينية، وتستمر في التاريخ الفلسطيني، وترمز شجرة الزيتون من جانب آخر إلى حب الشعب للسلام، وتوقه للخير والخصوبة والنماء، كما ظهر ذلك في (أيام الحب والموت)، و (حبيبني ميليشيا) و (الاتي من المسافات) و (اسماعيل) و (الجانب الاخر لارض المعاد) وغيرها.

وإذا كانت أنماط معينة من الناس هي التي تحاول الهروب، بسبب أحباط شخصي في غالب الاحيان، أو عند المصائب المفاجئة، تلجأ أم صابر مثلاً في (الصبار) إلى الاستخارة،

---

(١) امتثال جويدي: **شجرة الصبير**، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢م، ص ١٧.

(٢) ديمة السمان: **الضلع المفقود**، ط١، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس ١٩٩٢م، ص ١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتطليع العين التي طرقت زوجها بأن تشوي (الشبة) وتعمل حجاب عند السامريين"(١) ويشير فاروق وادي في روايته (رائحة الصيف) موقف الصهاينة من ألعابنا الشعبية ".. منعوا اللعب بكرة القماش، منعوا البنانير والبلابل والعسكر وحرامية، منعوا السبع حجار، منعوا التجول في الشوارع والتنفس في الساحة"(٢)

ويستذكر جمال ناجي في روايته (وقت) أغاني الاطفال الشعبية الموسمية" كان الاطفال ينشدون أغنية المطر.. امطري وزيدي على بقرة سيدي، سيدي في البياره ذبح قطة وفارة... ويصفقون، كانوا يعيدون الانشاد من جديد، ثم يصفقون والسماء تستجيب، فتكبر حبات المطر، تمطر وتزيد"(٣)

وهكذا تواصل الروائي العربي الفلسطيني بالتراث الشعبي الفلسطيني مشبعاً بالانغام الشعبية. وبالاشكال الشعبية، وبالحكايات الشعبية، ينتفع بها، ويستخدمها من جديد، ويطورها دون أن يقع في أسر هذه الانماط، سواء اقتبس منها مباشرة أم استعان بالتلميحات دون اللفظ.

ولعل هذا التواصل بالتراث الشعبي الفلسطيني عند الروائي العربي الفلسطيني يشكل قيمة فنية وقيمة حياتية خاصة، فحين يتواصل بالتراث الشعبي، وبماضمين التراث الشعبي، هو في حقيقة الامر يعمق الجذور، ويرسخ القواعد أمام حركة الاجتثاث، وأمام عملية التغريب، وهو يثبت الهوية الشرعية لتراث ينتمي إلى إنسان من سنين وسنين.

وعلاقة الروائي العربي الفلسطيني بالتراث ليست من باب احياء التراث، أو إعادة التراث، أو بحث التراث أو تدوين التراث، بل في صياغة هذا التراث في معماره الادبي صياغة جديدة وبرؤية جديدة، تجعل الصلة بين إنسان هذا التراث، وبين التراث، صلة قوية ومستمرة، وتجعل التعلق به والتعايش معه واقعاً يتطلب الدفاع عنه بشتى الوسائل.

ولم نفصل كثيرا في اشكال التراث الشعبي في الرواية العربية الفلسطينية وذلك لأن عبدالرحمن بسيسو أشبع هذا الموضوع بحثاً ودراسة في دراسته الموسمومة ب "استلهام الينبوع – المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية".

"ألف ليلة وليلة" وأثرها في بنية الرواية العربية الفلسطينية.

لقد اكد الروائيون الفلسطينيون على الدور المهم الذي لعبه كتاب (الف ليلة وليلة) في تطور الرواية الأوروبية بعد ترجمته إلىاللغة الفرنسية أولاً ثم إلى غيرها من اللغات منذ مطلع

---

(١) سحر خليفة: **الصبار**، سابق، ص ٦٤.

(٢) فاروق وادي: **رائحة الصيف** ط١ المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٨١-٨٢.

(٣) جمال ناجي: **وقت** ط١، دار ابن رشد للتوزيع، عمان، ١٩٨٤م، ص ٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القرن الثامن عشر، يقول جبرا": "أنا دائما أقول إن الف ليلة وليلة كانت دائما أكبر مؤثر في الرواية الاوروبية ابتداء من القرن الثامن عشر"(١)

أما فيما يخص الرواية العربية، فإن جبرا أيضا يشير إلى حقيقة تاريخية معروفة، وهي أن الرواية العربية عن طريق تأثرها بالرواية الاوروبية، إنما تعود إلى جذور الفن القصصي العربي الاسلامي، وذلك حين يقرر بأنه يشعر أن جذوره أو معظمها ضاربة في ألف ليلة وليلة على الرغم من كل اطلاعة علىالرواية الغربية(٢) وإميل حبيبي يقول" "فهل رأيت مائدة أغنى وأشمل من ألف ليلة وليلة بمالذ وطاب من سخرية شعبية متوارثة"(٣)

وحين يبحث جبرا في أثر ألف ليلة وليلة في فن الرواية ، فأن البنية الروائية هي التي تستحوذ على جل اهتمامه، فهو حين يحلل هذا الكتاب، إنما يراه على أنه يبدو في جزئياته (حكايات سرد) ولكنها – في حقيقة الامر – في إطارها الاوسع (حكايات بناء) متراص" تبدأ بقصة شهريار وشهرزاد التي تصبح بدورها إطاراً لقصص متداخلة بعضها ببعض، تبدو وكان كل واحدة منها منفصله عن الاخرى، ولكنها في الحقيقة قصص داخل قصة، إن قصة شهريار وشهرزاد مركبة تركيباً متداخلاً رائعا يكاد يكون حديثاً.(٤) وحين يتحدث جبرا عن محاولة التخلص من أسلوب السرد أو الاخبار الذي تميزت به الرواية العربية في مراحلها الأولى، وعن جعله القارئ عنصراً من عناصر تجربة الرواية، فإنه يعترف بأنه قد تعلم شيئا من هذا الاسلوب الفني من الرواية الاوروبية، ومن ألف ليلة وليلة أيضاً. ولا بد من الاشارة إلى أهمية ألف ليلة وليلة من حيث أنها تجسد معاناة الانسان الخفية والظاهرة منها، وبحثه ورغبته بالتحول من ناحية، ومن حيث كونها مصدر إيحاء لا ينضب من ناحية أخرى، إن جانب اللامعقول في هذه الحكايات المتداخلة دونما انقطاع ماهو سوى أمر ظاهري، ففي عمق أعماقها تجارب إنسانية شديدة الواقعية، ومثالاً على ذلك أن التحول الدائم من صورة إلى صورة أمر خرافي في ظاهره، ولكنه في حقيقته تعبير عن نوازع ومشاعر انسانية حية مكبوته(٥)

رأى إميل حبيبي في ألف ليلة وليلة معيناً من التراث لا ينضب، فسخريتها سلاح يحمي الذات من ضعفها، وتعبير عن مأساة هي أكبر من أن يتحملها الضمير الانساني، فحيث اعتمدت شهرزاد على نسج القصص الخيالية لانقاذ نفسها من بطش شهريار، لذلك اضطر الفلسطينيون

---

(١) ماجد السامرائي: "جبرا وعبدالرحمن منيف"، **مجلة آفاق عربية**، ع٤، ١٩٨١م، ص ٩٨.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا: **ينابيع الرؤيا**، سابق، ص ٧١-٧٢.

(٣) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٦٢.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا: **ينابيع الرؤيا**، سابق، ص ٧١-٧٢.

(٥) حليم بركات: "العقلانية والمخيلة في الثقافة العربية"، **مجلة الوحدة**، ع٥١، س٥، ١٩٨٨م، ص ٥٣-٤٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى الاعتماد على الخيال وابتداع الحيل المختلفة التي تمكنهم من العيش دون أن يطالهم بطش الصهاينة، ولقد تواصل إميل مع عدد من الحكايات مستوحاه من ألف ليلة وليلة، منها حكاية (السمكة الذهبية) التي جاء ذكرها في قول إميل ".. وكان ولاء يلح عليَّ سائلاً: عما تبحث يا أبي؟ فأجيبه عن السمكة الذهبية، وأحكي له ما علق في ذهني من حكايات ألف ليلة وليلة"(١) إلا أن (السمكة الذهبية) عند إميل أصبحت اسماً لذلك الكنز المدفون في مغارة تحت صخرة في البحر، وهذا الكنز هو التراث النضالي، الذي خلفه الاجداد والاباء لابنائهم، الذي استخرجه (ولاء) إبن (سعيد المتشائل) قبل إعلان تمرده على المحتل، كما يلجأ إميل إلى حكاية (مدينة النحاس) من ألف ليلة، فيوظفها لخدمة نصه، هذه المدينة التي "لا حس فيها ولا أنيس، يصفر في جهاتها، ويحوم الطير في عرصاتها، وينعق الغراب في نواحيها وشوراعها، ويبكي على ما كان فيها"(٢) كل ذلك من أجل وصف حالة تلك القرية الفلسطينية القريبة من باقة الغربية، حين خرج منها أهلها خوفاً من بطش الحاكم الصهيوني، لانهم لم يقتلوا الشيوعيين الذين أرادوا عقد اجتماع لهم في القرية، فحين دخل سعيد المتشائل القرية لاستطلاع الامر، وتخريب اجتماع الشيوعيين، وجدها خالية من الناس "مفتحة الأبواب، لاحياة فيها. سوى دجاجات سائبة وكلاب تقعي في القيلولة"(٣)

ومن خلال رؤية إميل لحركة التاريخ، وأن دولة الصهاينة زائلة لا محالة نراه يتقمص شخصية الامير موسى، وهو يقرأ ما كان منقوشاً على الرخام الأبيض، الأول في مدينة النحاس الميته" أين ملك البلاد الذي أذل العباد وقاد الجيوش؟ نزل بهم والله هازم اللذات، ومفرق الجماعات، ومخرب المنازل العامرات، فنقلهم من سعة القصور إلى ضيق القبور"(٤) ثم ما كان منقوشاً على اللوح الثاني" أين الملوك الذين عمروا العراق، وملكوا الافاق، أين من عمروا أصفهان وبلاد خراسان ؟ دعاهم داعي المنايا، فأجابوه وناداهم منادي الفناء فلبوه، وما نفعهم ما بنوا وشيدوا، ولا ردعنهم ما جمعوا وعدوا"(٥)

وعن حديثه عن قرية (باقة الغربية) وظف إميل الخيال الشرقي المستوحى من ألف ليلة وليلة، ليقول لنا: " وهل غير ألف ليلة وليلة نفع في تلك القرية الصغيرة الخربة الوادعة"(٦) ويؤكد

---

(١) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ١٢٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٣١.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٣١.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٣٢.

(٥)المصدر السابق نفسه، ص ١٣٣.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص ١٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إميل أنه لولا الخيال الشرقي لما استطاع العرب أن يعيشوا في هذه البلاد يوماً واحداً" "قال: خيال أيضاً، يا أخ، هم يعرفون أن خيالنا شرقي نفاذ، نرى به ما لا يرى، فنرى الاعلام مطوية في الصدور"(١) "

أما في في رواية (الغرف الإخرى) لجبرا إبراهيم جبرا، يبدأ الكاتب روايته بأن يورد حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، حكاية الامير الذي أحب امرأة من عامة الناس وتزوجها، ولشدة هيامه بها، أسكنها في قصر كبير سمح لها باستخدام تسع وثلاثين غرفة منه، وحرَّم عليها دخول الغرفة الاربعين، ولكن الزوجة مدفوعة بالفضول والرغبة، عملت على أن تفتح الغرفة المحظورة، وقد نجحت في ذلك، وقد وردت هذه الحكاية، ولكن بصيغ مختلفة في كتاب ألف ليلة وليلة.(٢)

ولا أحسب تلك الحكاية التي صدَّر بها الكاتب روايته، والتي اجتزأها من سياقها في إجدى حكايات ألف ليلة وليلة، هي من قبيل الاستعارة الاعتباطية، وإنما نجد فيها مدخلاً دقيقاً وبارعاً، إلى ما يشكله الحدث الروائي فيها، فما أن نمضي مع مسار الحدث حتى نجد أنفسنا في حالة استرجاع لذلك الجو الكابوسي الذي أشاعته تلك الحكاية، كما أراد أن يجعل منها أداة يمكن الاستفادة في تحليل الرواية، وفي تحليل أبعادها الفكرية والفنية معاً، إن دخول الزوجة للغرفة الاربعين المحرمة، مخالفة لأوامر زوجها، وما ترتب عليها أن تواجهه من معاناة وصراع، قد يوحي بما أراد جبرا أن يصوره من خلال رحلة البطل إلى أعماق ذاته، وأغوار عالمه الداخلي. إن تفرع الغرفة الاربعين في الحكاية إلى غرف عديدة إشارة إلى تداخلات عالم الانسان الذاتي وتشعباته "ودخلت الغرفة، وإذا هي تتفرع إلى غرف تتصل الواحدة بالاخرى، ويتفرع كل منها بدوره إلى المزيد من الغرف"(٣) ومن غير شك، فإن العالم الداخلي لبطل الرواية على درجة كبيرة من العمق والتشابك، بحيث يصبح الكشف عنه نوعا من إبراز جوانب عديدة للنفس الإنسانية، ويفتح أبوابهاً المغلقة، يقول بطل (الغرف الاخرى) متمتما "في حياتي كلها لم أفتح أبواباً بقدر ما فتحت هذه الليلة"(٤)

وإذا كانت هذه الحكاية قد انتهت بتلك الاصوات، صادرة من الغرفة المقفلة التي كسرت زوجة الامير قفلها لتستطلع ما وراء الباب، فوجدتها تصيح بها: "ارجعي الان قبل أن تندمي، والا

---

(١) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق ، ص ١٣٣.

(٢) عيسى أبو شمسية: "**بنية النص الروائي بين التراث والمعاصرة**"، سابق، ص ٧.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: **الغرف الاخرى**، سابق، ص ٦.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ١١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فلن تخرجي مثلما دخلت"(١) فإن نهاية (الغرف الاخرى) جاءت مفتوحة على فضاء اخر أمام بطلها الذي خرج دون أن يعرف إلى أين، هل إلى الحرية التي ينشد أم إلى حصار اخر؟(٢)

إن محاولة الولوج إلىالعالم الداخلي للانسان امر في غاية الصعوبة، وربما كان هذا ما رمزت إليه الحكاية القديمة حين أشارت إلى أن الزوجة حين عجزت عن فتح باب الغرفة الموصد دونهما استعانت على ذلك بطرقة كبيرة كسرت بها الباب، ومع ذلك يمكن الاستنتاج بأن جبرا قد أراد أيضا أن يوحي لنا بأن سبر غور الذات الإنسانية يمكن أن يكون أمراً ميسوراً.

لقد شغل جبرا نفسه بتحديد مفهوم للابداع أو الخلق في الفن والادب، كما حاول أكثر من مرة أن يحدد العلاقة بين الفن وبين الحلم، بين الواقع وبين الخيال، وهو كفنان ومبدع يرى بأن "الحلم والواقع يتبادلان وباستمرار ... ويغذي الواحد منهما الاخر عن طريق الفن"(٣)

وفي ضوء هذه النظرة يتسائل، مثلا، حول حكايات السندباد ومغامراته، هل كان السندباد صاحب حلم أم صاحب واقع، أم أنه كان صاحب الاثنين معا؟ أين يبدأ الحلم وأين يبدأ الواقع؟ ويجيب جبران عن هذه التساؤلات بقوله: "إنه في كلتا الحالتين حصيلة وجودية لكيان لا يستطيع تفسيره لانه من صنع الحلم والواقع معا، بحث يتعذر عليه أن يفصل بين الاثنين"(٤)

وهذه الرواية من أكثر روايات جبرا صلة بألف ليلة وليلة ففيها.

أ. تعدد الاصوات، وتعدد مصادر هذه الاصوات التي تشحنها الهموم وهواجس وأفكار مختلفة، ومواقف متباينة، نجدها تتصارع أو تتداخل، ولكنها في النهاية تبقى أصواتاً تعيش تعددهما هذا، وإن كانت في عالم واحد، هو هذا العالم الذي يمتد امتداد ذلك النفق الذي وصفته الصفحات الاخيرة من الرواية.

ب. إن تداخل هذه الاصوات، أو تصارعها ينسج قصصاً، إن تحولت في المكان (بالانتقال من غرفة إلى سواها) فأنها لا تتحول في الزمان، فهناك كما في (ألف ليلة وليلة) مرجعية إطارية للقصة، وإن كانت هناك قصص الهوى تنسج داخلها أو تنبثق عنها، فهي تماماً كما مرجعيتها: قصص تعددية، الصلة ببعضها (مأزق) هو مأزق الانسان المحاصر بما يجد نفسه من اشتراطات الوجود الذي يعيش أو يعايش "ألم تجد شهرزاد نفسها ضمن اشتراطات الوجود هذه، فعملت على كسرها والتغلب عليها من خلال "الحكايات" ترويها بتتابع لتروض بها (رغبة شهريار) كوجود متسلط بنفس الوقت

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا : **الغرف الأخرى**، سابق، ص ١١٣-١١٤.

(٢) ماجد السامرائي: "الغرف الاخرى أو الانسان محاصرا"، سابق، ص ١٠١.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا" **الفن والحلم والعقل**، ط١ دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م، ص ١١٤.

(٤) المرجع السابق نفسه، ص ١١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي تطيل فيه، بها ومن خلالها لحظة الاستمتاع بالحياة أو العذاب منهاعبر تلك الأصوات المتعددة التي تتداخل مع أو يستجمعها صوتها مبرزة وجهات الحياة المتعددة: التطابق والصراع والتداخل أما البطل منها كلها فهو الانسان، بكل ما يحتوي داخله من نزوع"(١)

لم تكن معرفة جبرا بألف ليلة وليلة معرفة اعتيادية، فهو لم يتمكن من نقل أجواء الليالي وامتيازاتها الفنية ومكوناتها العجائبية والواقعية فحسب، وإنما تكمن أيضا في إعادة تركيب الحكايات وبنائها بطريقة أوقعت السلطان شهريار في الفعل الحكائي، وجعلته عرضة للأهوال والمشكلات والحوارات والمناقشات، بحيث لم يعد متفرجاً على الفعل والفاعلين أو منصتاً للقص بصفته استراحة مرة أو موعظة تحمل رجعاً ما قد يتناغم مع هواه أو يستثيرهمه أو عاطفته ورضاه مرة تالية.(٢)

إن إقامة التوازي والمفارقة بين الفلسطيني والسندباد تمثل معلماً أساسياً في الادب الفلسطيني، وجاءت إشارة توفيق المبيض إلى (السندباد البحري) في روايته (أسطورة ليلة الميلاد) في محاورة (أبو الحافظ - أبو اليزيد) موفق إلى حد بعيد، حيث أقامت مقارنة كشفت عن طبيعة الثورة الفلسطينية بالمقارنة بطبيعة الثورات الاخرى، وخلصت الرواية من الجفاف والمباشرة التي تفرضها طبيعة الموضوع الفلسطيني يوازي السندباد، ولكنه ثمة مفارقة، لقد كان السندباد مشوقاً للمعرفة، باحثاً عن كل شائق وجديد، كان شغوفا بالترحال والتجوال يستحثه فضول لاهب إلى الاكتشاف، وكان بمستطاعه - وقتما شاء - أن يعود إلى وطنه يرتاح قليلاً من وعثاء السفر، أمّا الفلسطيني فقد فرض عليه الرحيل عن وطنه، ليجوب الدنيا بحثاً عن مستقر لا يستطيعه لأنه يكون بوطن لا يستطيع سكناه، ولا يستطيع أن يجد مستقراً في مكان سواه، وهو - أي الفلسطيني - مهان الكرامة في بلاد النفط وغيرها، إذن، ثمة حقيقة يجب أن يدركها الفلسطيني، وأن يمارس ما تتطلبه من فعل ،.لن يكون الفلسطيني كالسندباد تماماً، كان الاخير يجوب وجوه البحار، وعلى الفلسطيني أن يغوص عميقاً في الارض، و أن يتشبث بالجذور، لكي ينهض ثورته وينهض.(٣)

إن جبرا إبراهيم جبرا في روايته (السفينة) يقيم توازناً بين الشخصية المحورية في الرواية (وديع عساف) وبين (يولسيس) من حيث أن كليهما كثيرا الترحال، ولكن ثمة مفارقة، وهي مفارقة تلتقي- إلى حد ما - مع المفارقة التي يبرزها توفيق المبيض في روايته (اسطورة

---

(١) ماجد السامرائي: "الغرف الاخرى او الإنسان محاصرا"، سابق، ص ١٠٦.

(٢) محسن جاسم الموسوي: **ثارات شهرزاد**، سابق، ص ١٠٩.

(٣) عبدالرحمن بسيسو: **استلهام الينبوع**، سابق، ص ٣٨٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليلة الميلاد) بين الفلسطيني والسندباد، يقول وديع عساف "البحر مهما عشقته غريب عني، الجزر كلها مهما تمتعت بالتجوال فيها وبينها ليس فيها مستقر لنفسي، لا بد لي من عودة إلى الارض، يولسيس كان أبرع منا جميعا في الابحار والتجوال، ولكنه كان مثلنا إنما يهرب ليبلغ ما يستطيع أن يغرز فيه قديمه: ويقول هذا ترابي. ألم تخيره الفاتنة كالبو، وهو في أمس حاجته إلى الراحة من وعثاء السفر وويلاته بين البقاء في الجزيرة معها خالداً كالالهة وبين عودته سرًا فانيا إلى أرضه؟ غير أنه رفض الخلود واختار العودة إلى أرضه..."(١)

ومهما يكن من أمر فإن جبرا يلتقي مع توفيق المبيض من حيث أنهما يريان أن الحقيقة ليست بعيدة حتى يجوب الفلسطيني وراءها البحار مثل (سندباد) أو (يولسيس) وإنما الحقيقة هي الارض المناقضة للبحر وهي ليست تجاوزاً للمكان، بل هي تشبث به.

وفي روايتها (الاتي من المسافات) توظف سلوى البنا (حكاية القماقم السلمانية) التي وردت في ألف ليلة وليلة لتقص حكاية "الجن الذي كان سليمان بن داود إذا غضب عليهم، سجنهم في هذه القماقم في غالب الأوقات، فإذا كسرت يخرج منها جني ويخطر بباله أنّ سليمان حي، فيتوب"(٢)

تستلهم الكاتبة الاطار العام للحكاية، وتعبئها بأحداث ومضامين جديدة، تحاول بواستطها أن تشير إلىالحدث الواقعي، وأن تجعل من أحداث الحكاية موازاة رمزية للاحداث التي تجري على أرض الواقع أحداث الحرب.

تبدأ الرواية بالبداية الاستهلالية للحكاية ثم تأخذ في قص حكاية المارد وزجاجة البحر "كان يامكان، كان في قديم الزمان مدينة رائعة يسكنهامارد من الجان ومئات المئات من الحسان، وفي ليلة عاصفة ضاق المارد بالوحده وكره النوم في بطن زجاجة البحر، فتكسرت الامواج على الشاطئ وهدر البحر والتهب الرمل..." (٣)

تلك هي الحكاية التي يرويها (أبوعمر) للاطفال الصغار الذين تجمعوا حوله في ملجأ إحدى بنايات "حي أبو شاكر" في بيروت، كان (أبو عمر) يقص الحكاية في الملجأ محاولا الا يصغي لذلك البركان المتفجر في الخارج، قذيفة، قذيفتان، ثلاثة..."(٤)

تحاول الكاتبة منذ البداية أن تضعنا أمام هذا التوازي بين الرمزي والواقعي، من خلال توظيف الحكاية السابقة، فتبدأ الرواية بحدث رمزي هو تحطيم المارد للزجاجة، مرجعة

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: **السفينة**، ط١، دار النهار، بيروت، ص ٢٢٧-٢٢٨.

(٢) **ألف ليلة وليلة**، طبعة دار مطابع الشعب، القاهرة١٩٦٩م، المجلد الثاني، ص ٨٧٠.

(٣) سلوى البنا: **الاتي من المسافات**، ط١، الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٧م، ص ٥.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السبب في ذلك إلى ضيق المارد بالوحدة وكرهه للنوم في بطن الزجاجة، ثم تشير إلى ما واكب فعل التحطيم من ظواهر كان تهب عاصفة قوية على المدينة الجميلة تصيب كائناتها وأحياءها بذعر حقيقي، وتتدرج الكاتبة من الرمزي إلى الواقعي، فتخبرنا أن بيروت تحترق بقذائف المدافع والصواريخ التي تتساقط فوق المباني من كل صوب وحدب، وأنّ العم (أبوعمر) يقص الحكاية على أطفاله في الملجأ، في الوقت الذي يتفجر فيه البركان في الخارج.(١)

أما شخصيات الحكاية فهي (المارد) و (زجاجة البحر) وتريد الكاتبة أن ترمز بالمارد إلى الثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية وإلى الشعبين (الفلسطيني واللبناني) وأن ترمز بزجاجة البحر إلى الواقع الضاغط الذي عاناه الشعبان، إلا أن سلوى البنا لم تنجح في التعامل مع الحكاية فنياً، فجاء توظيفها للحكاية زخرفيا، و جاء تعاملها مع أحداث التاريخ تسجيلياً محضاً، وهو الامر الذي طبع الرواية بطابع التقرير الصحفي.

---

(١) سلوى البنا : **الآتي من المسافات**، سابق، ص ٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

الظواهر البنائية واللغوية المتصلة بالتراث في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة

* المبحث الاول:- التراث وجدلية المكان في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.
* المبحث الثاني: التراث وجدلية الزمان في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.
* المبحث الثالث: التراث والتضمين النصي في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.
* المبحث الرابع: التراث والتضمين التناصي في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.
* المبحث الخامس: التراث والازدواجية اللغوية في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

* التراث وجدلية المكان في الرواية العربية الفلسطينية.

يمثل المكان الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، فهو إطارها، أما الزمان فهو نسيج هذه الاحداث في نموها وتطورها، والمكان مرتبط بالادراك الحسي، لكننا نلحظ فعل الزمن وتأثيره عليه، وبذلك يصبح الزمان والمكان وجهين لعملة واحدة، بحيث تغدو العلاقة بينهما جدلية "فالمكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقط حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامع شخوصهم، فكان، وكان: واقعا ورمزاً تاريخياً قديماً معاصراً، شرائح وقطاعات، مدناً أو قرى: حقيقة وأخرى مبنية في الخيال، كياناً تتلمسه وتراه، وكوناً مهجوراً أغرقته سديمات لا نهاية لها"(١)

المكان يقترن بخصوصية ما لا تتوفر للزمان خارج سياقه، وعدا الالوان والتضاريس والاخلاقيات العامة، وأنماط السلوك المقترنة بالمدينة الفلانية أو غيرها،فثمة خاصية أخرى للمكان تمتد عميقاً في السلوك وتقلبات الزمن، وتجعل من هذا المكان مكوّناً فريدا من مكونات الشخصية العربية، وعندما تسقط المدن أنماطها السلوكية والاخلاقية على الشخوص، وتوجد تعدادياتها اللسانية الجديدة، فقد توجد متشابهاتها التي تلغي الخصوصيات السلوكية، ولكنها تستعيد أيضاً روحا تاريخياً ولسانياً وتحاور إرثاً.(٢)

ولم يعد المكان مجرد نقطة لانطلاق الاحداث، أو وعاء لاحتوائها، وإنما هو جزء من العمل الروائي، وخيط في نسيجه، بحيث أن أي خلل فيه يؤدي إلى الخلل في هذا النسيج المتشابك. والمكان ضروري لوجود السرد، فالسرد لا بُدّ له من مكان ينمو ويتطور فيه، ولا بد لهما من زمن، وتتقاطع خيوط الزمان والمكان واللغة لتشكل مجتمع العالم الروائي، لذلك فإن المكان لا يكون هو ذلك المكان المعتاد الذي نعيش فيه، وإنما هو عنصر من عناصر العمل الروائي، ومن العناصر الضرورية المكونة للحدث.

أما المكان التراثي، فعلى الرغم من صعوبة حصر جزئياته الكثيرة حسب ورودها في الرواية العربية الفلسطينية، إلا أنه يلوح بوضوح أن صلة الروائي بها صلة عميقة قائمة على التجزئة الواقعية معها. وهي أمكنة تتوزعها الرواية العربية الفلسطينية كافة، ولكن يمكننا أن نشير هنا، إلى إجمال عام في سياق تناولنا لعدد من الاعمال الروائية.

---

(١) ياسين النصير: **الرواية والمكان**، ط١ وزارة الثقافة والاعلان، بغداد، ١٩٨٠م، ص٥

(٢) محسن الموسوي: **ثارات شهرزاد**، سابق، ص ٣٥-٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعد البعد التاريخي والديني والجغرافي والفني عوامل أساسية في تشكيل بينة المكان ووجودة، وتعتبر الرواية العربية الفلسطينية من الروايات العربية المهمة التي تناولت المكان التراثي (المدينة التراثية) بامتدادها الواقعي تاريخياً ودينياً وجغرافياً وفنياً.

ولعل مدينة القدس هي أكثر الاماكن التراثية التي شدت الروائيين الفلسطينيين لخصوصية هذه المدينة المقدسة الصابرة، يصف جبرا إبراهيم جبرا في روايته (السفينة) مدينة القدس، مركزا على جغرافيتها وبنيتها المعمارية، يقول: "قيل إنها بنيت على سبعة تلال، لست أدري إن كانت تلالها سبعة، ولكنني ارتقيت كل ما فيها من تلال، وهبطت كل ما فيها من منحدرات، بين بيوت من حجر أبيض وحجر وردي وحجر أحمر، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة النازلة كأنها جواهر منثورة على ثوب الله، والجواهر تذكرني بزهور وديانها، فاذكر الربيع واذكر التماع زرقة السماء بعد أمطار الربيع، والربيع في القدس ما كان هو الربيع، لانك تراه يحل في البلد كأنه مشهد غيّره المخرج على خشبة المسرح"(١)

تلك صورة القدس بجزئياتها وتفاصيلها، تؤكد ارتباط جبرا بمكانه البعيد، فعلى الرغم من النأي بينه وبين مدينته، إلا أنه يجتر الذاكرة لرسم لوحة فنية روائية للقدس بسهولها وجبالها ووديانها من خلال شخصية (وديع عساف) المعبر عن وجهة نظر الكاتب. ويصف الكاتب أرض القدس التي تكونت من الصخر" شكلها شكل الصخر تضاريسها تضاريس الصخر، و الصخر على حافة كل طريق في المدينة، أينما ذهبنا رأينا أناساً يكرسون الصخر لرصف الطريق أو للبناء"(٢)

تبرز مدينة القدس في روايته (السفينة) إذ تعتبر (السفينة – البحر) المكان الروائي الظاهري والمنفذ الخارجي ليغوص الكاتب إلى أعماق شخصياته ملقياً الضوء على أمكنتهم الداخلية المحفورة في ذواتهم، فبرزت صورة القدس من خلاله، وهي المكان العميق الذي يسعى جبرا للكشف عنه وبلورته في بنية الرواية من خلال تداعيات (وديع عساف) الشخصية الفلسطينية التي تعيش في المنفى، مسترجعاً زمان الماضي ومكانه المفقود.(٣)

وفي إشارته إلى مدينة القدس في العالم الداخلي للبطل في روايته (الغرف الاخرى) نجد المكان عند جبرا في هذه الرواية كالزمان ذو دلالات نفسية متشابكة، ومع ذلك فإن الكاتب حريص على تحديد مسرح الاحداث في روايته حرصه على تحديد الاطار الزمني لها، فهو يقرر

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: **السفينة**، دار النهار، بيروت، ١٩٧٠م، ص ١٨.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٥٦-٥٧.

(٣) مها عوض الله: **المكان في الرواية العربية الفلسطينية**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩١م، ص ١٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منذ الصفحة الاولى بأن "الساحة العريضة الخالية، خاوية مهجورة، منسية من الله ومن البشر، كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك، من يسعى، من يجب، كأن وباء قد اجتاحها ولم يرحم أحدا"(١) ولكن على الرغم من هذا التحديد، فإن ملامح المدينة في الرواية كلها باهتة وغير متميزة، فأضواؤها رمادية، يعمها الصمت، تكاد تخلو من الحركة، أضف إلى ذلك أن أحداث الرواية تدور في الليل، وفي هذا إشارة إلى الغموض وعدم الوضوح الذي يكتنف حركة البطل، ولا أدل على ذلك من قول البطل بأنه يجهل مدينته جهلاً كاملاً." إنني إبن هذه المدينة، وأعرفها شارعاً شارعاً، بل شبراً شبراً، وأرعبني أن أدرك أنني أجهل مدينتي، لم تقع عيناي على مبنى أعرفه، بل ربما لم تكن هناك مبان"(٢)

إن رحلة البطل داخل ذلك المبنى عبر غرفه ودهاليزه وقاعاته، لم تزده معرفة بذلك المكان، بل بقي لا يعرف أين هو، ولا إلى أين يتجه، لذلك فهو يطلب مرة من الدكتور (راسم عزت) أن يرشده إلى كيفية الخروج من المكان، وفي مرة ثانية ترشده بنات القدر الثلاث إلى مكان الدرج في نهاية أحد الدهاليز، حتى عندما يستعيد البطل وعيه، فإنه يظل غير قادر على تحديد وجهته(٣)

وتقوم الاماكن الدينية في مدينة القدس بدور بارز في تحريك الجماهير ضد الاحتلال، ففي رواية (سداسية الايام الستة) برزت مدينة القدس إطارا مكانياً تدور فيها الاحداث، إذ امتلات بالمتظاهرين الذين تجمعوا في ساحة الحرم وانطلقوا عبر شوارعها وأزقتها، ليعبّروا عن احتجاجهم ورفضهم للعدو، وخلال حركة المسيرة يصف إميل أزقة القدس القديمة وحواريها التي تدفقت منها جموع المتظاهرين بقوله: "ها نحن الان في خان الزيت، إلى يمينك عقبة التكية، ومنها انصب جدول، هذه إلى يسارك عقبة الخانقاه، ومنها جاءوا، وإلى يمينك عقبة المفتي، جاءوا هذه عقبة البطيخ، وإلى يمينها عقبة التونة وتدفقوا فيها، ومن هذه أيضا تدفقوا"(٤)

يفصح إميل عن دور مدينة القدس في حركة النضال الفلسطيني باعتبارها مدينة مقدسة وتاريخية، فيها المسجد الاقصى وكنيسة القيامة، وقبة الصخرة، تلك الامكنة الدينية التي تشكل عاملاً أساسياً في التحرك الجماهيري، فمنها تنطلق الجموع لتعبر عن رفضها.

وعلى الر غم من المنفى الذي عاش فيه الفلسطيني إلا أن ذاكرته ظلت تحتفظ بصورة القدس وتخزنها، وحنينه إليها يمتد في داخله ويكبر منتظراً لحظة اللقاء بها، فحين يعود الراوي

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: **الغرف الاخرى**، سابق، ص ٧

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٧.

(٣) عيسى أبو شمسية: **بنية النص الروائي بين التراث والمعاصرة**، سابق، ص ١٣.

(٤) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بطل رواية (طريق إلى البحر) لزيارة وطنه بعد غياب طويل، يذهب إلى القدس لرؤيتها، فيجدها حزينة، ويسير في شوارعها يتذكر زمن ضاعت فيه وهي مازالت واقفة تنتظر عودة أهلها، ويأخذ يتأملها ويشم رائحتها، فيجدها "الرائحة الاليفة ذاتها، تلك التي افتقدتها منذ اليوم الذي افتقدت فيه الالوان صبغتها، عندما استيقظت القدس في الصباح، وكانت الاشياء قد تراجعت إلى الوراء مخلفة وراءها جثثاً كثيرة، ووجدها ذاهلة يومها، قلت للقدس، ابتعدي قليلا عن المكان، اخرجي من جلدك واهربي، أصرخ من بعيد، وكنت بلا صوت، ضاع صوتي في ضجيج النحاس، وضجت الاحذية الثقيلة لكن القدس ظلت واقفة في ذات المكان.. لم تكن رائحة القدس غريبة... وكل شيء لم يكن إلا كما تركته، لكن الشيء الذي أجهله، المنتشر في أفق المدينة، كان كالماء والرماد يهبط في جسدي، يأخذ مساره في الدم والعروق، ويسرق من وجه القدس بهجة الاحتفال..."(١)

وهكذا يرتحل الفلسطيني والقدس ثابتة في مكانها لم تتغير، ولذلك ستظل القدس عنان الحق ورمزا للهوية الفلسطينية، ومهوى أفئدة المخلصيين لها، ستظل منقوشة في ذاكرة الانسان الفلسطيني يعشقها عشقاً صوفياً، فتصبح ساكنة في قلبه من الميلاد إلى الممات، وستظل دائما الرئة التي يتنفس منها الفلسطينيون.

والمتأمل لاعمال إميل حبيبي يلاحظ بروز المكان التراثي إطارا مكانياً عميقاً لاحداثه الروائية، ففي رواية المتشائل ظهرت مدينة (عكا) بحدودها الجغرافية وامتدادها التاريخي، إنها مدينة الزمان باصالتها فقد "صمدت للصليبيين أطول مما صمد غيرها من الحواضر، وردت نابليون، ولم يدخلها التتار، حافظت على هيبتها بعد أن هرمت وشاخت، وأصبح سورها محششة، ومنازلها مثل قنديل جحا، فظلت القصبة حتى بعد أن تصنعت واستشبت"(٢)

يركز الكاتب في روايته على تاريخ عكا وامتدادها الحضاري من خلال تصوير صمودها في مواجهة الحروب، ويبدو أن اهتمام إميل بتاريخ المدينة الفلسطينية وامتدادها عبر الزمان والمكان يعود إلى صموده في أرضه.

وتطفو (حيفا) على ذاكرة غسان كنفاني لتكون مكانه الروائي في روايته (عائد إلى حيفا) حيث يستهل الحدث الروائي بعودة سعيد وزوجته صفية إلى حيفا "قادماً إليها بسيارته عن طريق القدس، أحس أن شيئا ما ربط لسانه، فالتزم الصمت، وشعر بالأسى يتسلقه من الداخل، وللحظة واحدة راودته فكرة أن يرجع، ودون أن ينظر إليها، كان يعرف أنها أخذة بالبكاء الصامت، وفجأة

---

(١) فاروق وادي: **طريق إلى البحر**، دار بن رشد، بيروت، ١٩٨١م، ص ٣٤-٣٥.

(٢) إميل حبيبي: المتشائل، سابق، ص ٧٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جاء صوت البحر تماما كما كان"(١) وأخذ سعيد يتجول في شوارع حيفا، يتفقدها وهو يقود سيارته، فكانت "رائحة الحرب ما تزال هناك بصورة غامضة ومستفزة.. كان يعرفها حجراً حجراً ومفرقا وراء مفرق فلطالما تشق كل الطرق بسيارته الفورد الخضراء موديل ٤٦، إنه يعرفها جيداً، والان يشعر بأنه لم يتغيب عنها عشرين سنة"(٢) ويعود سعيد إلى حيفا بعد فراق دام عشرين عاما، فوجدها لم تتغير بملامحها وشعر بأنه لم يغب عنها هذه المدة الطويلة، وانهال عليه الماضي حاداً قوياً "كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئاً رغم أنها كانت محكومة بتوتر غامض، وفجأة جاء القصف من الشرق، من تلال الكرمل العالية، ومضت فذائف المورتر تطير عبر وسط المدينة لتصب في الاحياء العربية، وانقلبت شوارع حيفا إلى فوضى، واكتسح الرعب المدينة التي أغلقت حوانيتها ونوافذ بيوتها"(٣)

وبهذا يحتل المكان والزمان ما يحتله الحدث وما يحتله الانسان، فلا يشكل المكان لدى غسان ظرفاً أو وعاء منفصلاً أو مجرد إطار فحسب تتحرك فيه الشخوص والوقائع، بل هو شخصية حية نابضة تنمو وتتطور وتلتقي وتتصل وتتقاطع ولها أكبر دور(٤)

وفي روايته (إخطية) يعرفنا إميل حبيبي بمدينة حيفا، شوارعها وأحيائها "ثم نشاهده ينزل في ساعة ثابتة من ساعات العصر إلى وادي النسناس مرة أخرى، يهبط في شارع الجبل ثم يعرّج يميناً على زقاق الحريري، فالوداي يصعد فيه حتى مطابع (الاتحاد) ودكان الجمّال، وملحمة الشفاعمري، ثم يلتف يساراً على شارع قيسارية، ويمضي فيه حتى يعبر بيت أبي إلياس، فيتجول يميناً، مخترقاً الزقاق المفضي إلى شارع (المخلص) يسير فيه حتى آخره، معرّجاً على شارع (شبتاي ليفي) عائداً، صعداً، إلى شارع عباس، فإلى بيته"(٥)

إن عشق المكان هو من روح الكاتب، فبينه وبين المكان علاقة جدلية، هذه الصور والالتحام بها جزء من المكان (الارض) الذي يتيح للكاتب أن يسكن في الكون، أو يفتح نفسه للكون ليسكن فيه، وهكذا فقد فتح إميل حبيبي نفسه لفلسطين لتسكن فيه، فيحتل المكان ما يحتله الزمان والانسان، حيث يصبح المكان لديه قضية، فها هو إميل يحتضن شوارع حيفا ودكاكينها، لتصبح حالة من العشق بينه وبين المكان عندما يعانق إميل هذه الاماكن، يحس بنبضها

---

(١) غسان كنفاني: **عائد الى حيفا**، سابق، ص ٥.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٧.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٠.

(٤) عبدالرحمن ياغي: **مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته**، سابق، ص٩٦.

(٥) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٧٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحرارتها ولسعتها فتنبعث فيه حالة عجيبة من العشق، فتزول من عروقه دقات التردد، ويجد ذاته من جديد يخاطب دكان الجمال وملحمة الشفاعمري، ويداعب بحرارة رمال البحر العظيم(١)

ويظل الكرمل محفوراً في الذاكرة الفلسطينية: "أما الكرمل فقد وجدنا وهو موجود من قبلنا، فنام وهو ماثل أمام أنظارنا، فنستيقظ غير ملتفتين إليه لانه موجود كما السماء من فوقنا موجودة والشمس في النهار موجودة، ولا يعلو موجه كما يعلو موج البحر أحيانا.. فالكرمل هو الكرمل، هكذا كان، وكان أن حسبت أنه سوف يبقى مثلما بقي حتى أيامي تلك، فلم نعد ننتبه إلى وجوده"(٢)

ويتحول عشق المكان إلى عشق صوفي واندماج روحي "أعلم فقط أن الكرمل أمامي، إنني الان، في هذه اللحظة، أركع عند قدميه، تملأ أنفي رائحة ترابه، أنا لم أر شجر الخروب في حياتي، ومع ذلك أحس أنه قريب مني"(٣) (حيفا): المكان في رواية (إخطية) قد أصابه التشويه نتيجة للزيادة والنقصان: شوارع جديدة لم تكن، محلات قديمة ازيلت، بافطات جديدة، ولغة جديدة، أشجار اقتلعت من مكانها لتصبح متنزها أو مطعماً... الخ، شدة التغيير تلك تعكس نفسها على الانسان بشكل فوضوي يزيد من اغترابه، ونتيجة لذلك تحاول (الشخوص) استرجاع الدلالات القديمة. ولما كانت عملية الاسترجاع تلك مستحيلة تلجأ الشخوص إلى ترك الدلالة الانسانية واستبدالها بدلالة أخرى أكثر قدرة على تجيمع الماضي بشكله ومضمونه, وحتى يتم ذلك كان لا بد من التقاء (عفاريت) الشخوص وليس الشخوص أنفسهم في (رائعة النهار)(٤) وهذا يثبت لنا انه لا يمكن فصل المكان عن الزمان عن الانسان، فكلها شبكة علاقات فنية تلعب دورها في العمل الروائي.

أما رشاد أبو شاور فيستهل روايته (العشاق) بمدخل تاريخي وجغرافي عن مدينة (أريحا) مدينة الزمان مؤكداً عروبة حضارتها الممتدة عبر الزمن: "أريحا مدينة القمر، تنبت أشجاراً متوسطية واستوائية وجبلية وساحلية، مدينة جهنمية، غريبة، خصبة، أريحا ليست مدينة، إنها تاريخ، في تربتها تمتزج الاساطير بالواقع الحقيقي الحي، إنها مدهشة، البحيرة الوحيدة الميتة في العالم، هي بحيرتها.."(٥)

---

(١) نادر قاسم: **تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية**، سابق، ص ١٨١.

(٢) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ٨٥.

(٣) نواف أبو الهيجا: **شمس الكرمل**، سابق، ص ٢٦٠.

(٤) عزت الغزاوي: **نحو رؤية نقدية حديثة**، سابق، ص ٧٦.

(٥) رشاد أبو شاور: **العشاق**، ساق، ص ٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أريحا مدينة عشقها رشاد فجسدها في لوحات فنية، رسم فيها جبال هذه المدينة من خلال ذكريات الماضي التي ما زالت تعيش ذاته، وأحياها في أعماله الروائية لتظل صورة حية في ذهنه وفي فنه بارزة بجزيئاتها وملامحها، إنها "مدينة القمر، حين يطلع القمر من وراء جبال مؤاب ويأخذ في الصعود ببهائه الفضي ، المشع،وحين يرش أنواره بين أغصان وأوراق أشجار أريحا، يشعر الناس، وكأن القمر لا يشرق على بلاد أخرى.. أريحا بوابة فلسطين، منها دخل الغزاة ومنهاخرجوا، أرضها ارتوت بالدم وامتلات بأجساد الرجال الشجعان، ونسوتها ما زلن يرتدين الأسود، إنها مدينة الأساطير والواقع الشرس كشمسها"(١)

نلاحظ أن رشاد يهتم بنقل صورة واقعية لاريحا بأبعادها الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والفنية، وكأننا أمام لوحة فنية متحركة ناطقة بملامح المدينة وأبعادها، ولم يكن استهلال الكاتب لروايته بهذه المقدمة من أجل سرد أحداث تاريخية فقط، وأنما أراد بهذا المدخل الفني أن يثبت عروبة أريحا بامتدادها التاريخي، كما أنه يدحض كذب وافتراء ما تدعيه الصهيونية في حقها التاريخي في فلسطين بنبشهم عن أثارهم.

وتظل صورة أريحا في أعمال رشاد أبو شاور تبرز على سطح ذكرياته، فهي الماضي الذي حفر في الذهن، يجتره الكاتب في رواياته ليصبح واقعاً فيناً، ففي روايته (الرب لم يسترح في اليوم السابع) يرتحل الفلسطيني عبر البحر من مدينة لمدينة، لكن أريحا مدينة التاريخ والماضي، تظل محوراً للذكريات والاحاديث التي تدور بين ركاب السفينة "قمر أريحا ليس مثله في الدينا، يطلع من وارء جبال شرقي الاردن، يطلع كاملا... كأنه لاريحا وحدها.. كأن الله خلقه لاريحا"(٢)

وفي روايتها (الصبار) تبدأ سحر خليفة بالمكان، تكتب عن اليومي والتاريخي والانساني مرحلة من حياة شعب، شعب جماله في بساطته، في تمرده، وفي علاقاته الحميمة، وينتشر في المكان عبق الفل والياسمين،ورائحة القهوة. ونشتم رائحة نابلس – المكان – المدينة القديمة، بكل ما فيها من عراقة وحضارة، وبكل طيبة أهلها وحميمتهم تبدأ من بسطاء الناس، نقرأ ملامحهم الصادقة المتعبة، ولغتهم البسيطة المعبرة المرتبطة جذرياً بالمكان – نابلس–.

إنها تلقي الضوء على المدينة الفلسطينية في كل الارض المحتلة، من خلال نابلس مدينتها في مواجتها للاحتلال، إذ تجسد البعد السياسي والثوري للمكان وتأثيره على الانسان.

---

(١) رشاد أبو شاور: **العشاق**، سابق، ص ٣٠-٣١.

(٢) رشاد أبو شاور: **الرب لم يسترح في اليوم السابع**، ط١، دارالحوار للنشر، سوريا، ١٩٨٦م، ص١٩٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعيد الكاتبة في روايتها (الصبار) صياغة الاحداث اليومية الدارجة النمطية إلى صياغة فنية، تهفو إلى واقع فني متخيل أكثر أملاً وأمناً وجمالاً، ونابلس حاضرة في هذه الاحداث، ولغة المدينة (نابلسية) بكل أبعادها المحكية، فاللغة جزء من المكان، والمكان مرتبط بها وبالشخوص والاحداث، تتداخل كلها لتشكل واقعاً فنياً يستمد مرجعيته من الواقع الحياتي، فكأنه هو(١) .

وفي روايتها "عباد الشمس" يتوزع مكان الرواية بين نابلس والقدس، وكعادتها تنجح سحر في رسم صورة حية ونابضة لمدينتها نابلس، ورسم شبكة علاقات جدلية ممتدة، فنرى نابلس الجبال والبيوت المتجاورة والنساء البسطاء في كدهم اليومي وتكاتفهم في درء غائلة الاحتلال، ونرى نابلس العادات والتقاليد واللهجة المحكية. وتغيّر الامكنة يؤدي بالشخوص إلى نقاط حاسمة في الحبكة والمنحنى الدرامي، فنرى سعدية على علاقة جدلية بالمكان، كأجمل ما تكون العلاقة "من زمان أقعد في الشباك نور وفرح، أتصبح وأتمسى بوجوه مبتسمة وكلمات حلوة ترد الروح، وكنت أشوف عتمة الحارة فضا ورطوبتها دفا"(٢) فالمكان بالنسبة لسعدية هو الناس والذكريات وارتباطات جملية قامت في الحارة في نابلس تعبق بدفء العلاقات.

أما باب الساحة في رواية (باب الساحة) لسحر خليفة، عنوان مثقل بالدلالات، وهو سام حقيقي لمكان شعبي في مدينة نابلس، يتوسط البلد تماماً، ليصبح مركز بؤرة الاحداث، ومنه يبدأ التغيير وينفتح الزمان. وفيه ينضج وعي الناس وينمو، وتطل نابلس المدينة – المكان – بلياليها الصيفية "أنسام بليلة مضمخة برائحة الياسمين والندى وهبات المجاري... ومع الصبح تبدو الاسواق كالظل المقطوف، و ما أن يجيء الظهر وتموت الحركة،وتغلق الدكاكين، وتختفي البسطات والعربات ونداءات الباعة حتى تصبح ساحات زبالة، لكنها ما رأت مثل هذه المدينة،وهي في القاع، تراها من جميع الزوايا، وهي في الوسط وحولها الناس مسارح، و قمم تمتد إلى الخالق، والجبل درجات، والناس طقبات طقبات، وهي مع الحارة التحتا في زوارب من زواريب الساحة"(٣) (٣)

ويظهر الحي الشعبي النابلسي القديم في رواية (الصبار) بطابعة المميز دائم الحركة، يعج بالاولاد، وتجعل نوافذه نباتات الزينة البيئية، مما يجعل الحي أكثر تعبيراً عن الحياة والاستمرار من ناحية، وفتح آفاق جديدة للمستقبل من ناحية ثانية، ويشدنا مركز المدينة (دوار نابلس) الذي يتوسطها حول الاسواق ومواقف السيارات والمقاهي والمطاعم وحركة الناس المتواصلة، وهو محافظ علىهويته لا يفقدها، هو رمز نابلس المدينة العريقة التي لا تتغير،

---

(١) نسرين شنابلة: **روايات سحرخليفة**، رسالة ماجستير الجامعة الاردنية، ١٩٩٣م، ص٤٧

(٢) سحر خليفة: **عباد الشمس**، سابق، ص٢٣٢

(٣) سحر خليفة: **باب الساحة**، سابق، ص١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والحي الشعبي يمثل العلاقات الحميمة، وتكاتف أبناء المدينة أمام خطر الاحتلال المشترك، فطبيعة المكان ببيوته المتقاربة المتراصة وعاداته وتقاليده الواحدة تجعل من أمر التواصل بين الناس واتحادهم في مواجهة الخطر أمراً سهل التحقق، وترى الباحثة مها عوض الله أن سحر أبدعت في "تصوير نابلس وتفاصيلها في الصبار وعباد الشمس"(١)

أما وجه المدينة الروحي فانه يجعل منها زماناً ومكاناً، فها هي مدينة نابلس تظهر بلونها ورائحتها ولغتها وشخوصها، والكاتبة تسترجعها دائما، في أغلب رواياتها بتفاصيلها، أوديتها وجبالها ولوزها وزيتونها وتفاحها، والناس وقصصهم، عراقتها تجعل لها مكاناً يمسك بالزمن وبجسده، و المدينة تتأثر وتؤثر بساكينها، لها سلطتها الواضحة على تركيب المجتمع والانسان، والمدينة – نابلس – تؤكد الدور الحضاري الثوري الذي تقوم به في مقاومة الاحتلال، وهي الاطار المكاني المتكرر لأحداث روايات الكاتبة، مما يؤكد جدلية العلاقة بالمكان نابلس.

ويؤكد نواف أبو الهيجا توحده مع المكان الواسع – فلسطين – بقوله: "أنا الان أعبر إلى الارض التي فقدناها منذ إحدى وعشرين سنة، تطلعت إلى حذائي، إنهما الان يدوسان على التراب الصخري الفلسطيني، أنا الان في الارض التي أنجبتني، هذا النسيم يختلف تماما عن النسيم الذي كنت أتنشقه قبل قليل، والهواء الان فيه روائح الشومر والمرمية والسنديان، والعبير يحمل روائح الخروب والبرتقال والزعتر".(٢)

وتبرز مدينة (بغداد) مكاناً فنياً وإطاراً روائياً تدور فيه أحداث رواية (صيادون في شارع ضيق) فقد صور جبرا أبعاد المدينة الفيزيقية الممتدة تاريخياً وجغرافياً، والتي تقوم بدور في التاثير على ذات الانسان فيصف بيوت المدينة وصفاً حسياً مباشراً في لوحات فنية حيث "الازقة العديدة التي تتفرع عن شارع الرشيد، وكان يكفي أن تسير بضع خطوات أمثال تلك الازقة حتى تتكشف قدم البيوت وتصدعها.... وكثيرا ما كانت البيوت المتداخلة الممتدة ما لانهاية والتي تبرز شناشيلها فوق الشارع على كلا جانبيه بحيث تكاد تلتقي وجها لوجه، تكشف وهي جاثمة بعضها فوق بعض عن انغلاقاتها الهزيلة، وتشير إلى غلياناتها البشرية في الداخل، وعلى الرغم من صفاء سماء ما بعد الظهر فقد تشبث الظلام بزوايا الزقاق الملطخ بقنوات الماء القذر الذي يخرج من الابواب والاطفال يتصايحون بدشاديشهم الطويلة، والذباب يطن فوق غائطهم"(٣)

---

(١) مها عوض الله: **المكان في الرواية العربية الفلسطينية**، سابق، ص١٦٤.

(٢) نواف أبو الهيجا: **شمس الكرمل**، سابق، ص ٢٥٨.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: **صيادون في شارع ضيق**، سابق، ص ١٤٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعكس البناء المعماري للبيوت ذوات سكانهم وحالتهم النفسية وطريقة حياتهم في بغداد، فقد أبدع جبرا في وصف فيزيقية هذه المدينة المؤثرة على طبيعة الانسان والمتأثرة بها، فيصور في لوحات فنية ممتلئة بالحركة والفوضى الازقة والشوراع والمقاهي والحمامات العمومية.

فبغداد مدينة الزمان الممتدة بجذورها في عمق التاريخ، في شارع الرشيد يكمن جوهر مدن التاريخ كلها ، ونهر دجلة الذي يشطر المدينة شطرين متناسقين، يحمل في جريانه الوئيد المترامي ذكرى حضارات عمرها الاف السنين، يعشق جبرا بغداد لانها تاريخ وصورتها المعمارية تعكس حضارة ممتدة "فبناء بغداد على شكل دائري، لم يكن أسلوباً طارئاً على العراق، فقد كشفت الحفريات الاثرية عن وجود مدن دائرية جديدة، سبقتها كما نرى في بعض المدن الاشورية، ومدينة الخضر، وكذلك مدينة واسط جنوبي بغداد"(١)

ولعل المكان التراثي المتخيل هو من أشكال المكان التي ظهرت في الرواية العربية الفلسطينية، يقول جبرا في روايته (عالم بلا خرائط) عندما صدرت روايتي الثانية لم يرض عنها النقاد كثيراً، وقالوا إنها ملاى بالغموض والتناقض، وادعوا أنها لاتمثل عمورية" كما يعرفونها بقدر ما تمثل محاولات مؤلفها خلق مدينة لا يمكن أن توجد في رقعة معلومة من الارض، وكلام كثير قالوه لا علاقة له بالرواية، وشعرت أن (النوارس) بقيت تحلق فوق رؤوسهم، أما أنا فقررت أن أتحدى، أن أمد لساني لهذا الكون، أن اقول للناس لدي مائة رواية – مائة أو أكثر قليلا وكل رواية لا علاقة لهما بالاخرى، كل واحدة عالم حافل بالمتعة، والخصوبة والعجائب، إذ لم تستطيعوا أن تجدوا رواية لا علاقة لها بالاخرى، كل واحدة عالم حافل بالمتعة والخصوبة، والعجائب، إذا لم تستطيعوا أن تجدوا مكانها من عالمكم فذلك ذنبكم... وضعت مائة عنوان، شطبت بعض العناوين، استبدلتها، غيرت، شطبت الافكار في البدايات والنهايات غير ان كل شيء بالنسبة لي كان شديد الوضوح حتى لكأني أراه بكل تفاصيله" (٢)

يتضح لنا من النص السابق أن الصراع بين الكاتب والنقاد هو صراع حول مفهوم الانعكاس في العمل الروائي، إذ يرى النقاد أن الكاتب يحاكي الواقع ويصوره بدقة، وعليه أن يموقع أحداث روايته داخل مدينة ذات موقع جغرافي معروف، وهذا المكان المرجعي يساعد الناقد على محاكمة الكاتب على ضوء نجاحة في نقل صورة دقيقة عن المكان أو تعتيم هذه الصورة باختلاف المكان المتخيل الذي لا يحيل على مرجع واقعي، وهنا تطرح مسألة المفهوم

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: **الفن والحلم والعقل**، سابق، ص ٢٠١.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف: **عالم بلا خرائط**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الواقعي للكتابة الروائية، رواية تعكس الواقع المادي بعناصره المكانية المرجعية وتصوره بدقة، رواية تتخيل واقعها وتتخيل مكانها الخاص. إلا أن ملاحظة أساسية تبرز من خلال المقطع السابق، وهي أن عمورية مكان روائي في رواية (النوارس) بينما نكتشف أن عمورية هي المدينة المتخيلة في (عالم بلا خرائط).

وإذا كانت الرواية قد عرضت لمدى مطابقة (عمورية) كمكان متخيل مع المكان الوقعي المعروف في الجغرافية، فإنها تعرض أيضاً لدور الخيال في خلق الشخصيات والاحداث والتعبير عن تجربة حياتية أو موقف معين خلال ما تواجهه الشخصيات من أحداث(١)

إن إحساس الشخصية بفقدان المكان دفع (وليد مسعود) إلى الاختفاء عائداً إلى جذوره الممتدة في تلك الارض المفقودة، فعلى الرغم من طول إقامته في بغداد وعلاقاته التي كونها، لكنه في النهاية، ترك كل شيء حوله واختفى أملاً في العودة إلى أرضه التي فقدها، وحارب من أجلها في شبابه، وقدم ابنه شهيداً لها" لقد وجد مسعود نفسه في منفى لا يرضى به يديلاً لوطنه، حتى لو تحول التراب فيه إلى ذهب بين يديه"(٢)

وفي رواية (الاعمى والاطرش) لغسان كنفاني، نجد أن قبر الولي عبدالعاطي هو المكان الذي تتمحور حولةالرواية من خلال علاقة الاعمى والاطرش به، فيذهب الاعمى والاطرش إلى هذا القبر لاعتقادهما بأنه يشفيهما من مرضهما، فيكتشفان "أنه فطر، رأس عبدالعاطي مجرد ثمرة فطر، طلعت هناك بالصدفة"(٣) وفهم الاعمى والاطرش حقيقة وجود هذا المكان الوهم الذي يخدع الناس بالشائعات وهو في حقيقته مجرد نبات وجد في البرية، وفي هذه الرواية يطرح غسان كنفاني رؤيته الفكرية من خلال توظيفه للمكان وعلاقته بالشخصية.

لقد أحدث المكان في رواية (الاعمى والاطرش) تحولاً في نمو وتطور الشخصية الروائية، فحين يذهب الاعمى إلى قبر الولي يكتشف خداع الشائعات التي روّجت عن قدرة هذا القبر في شفاء المرضى، فيتفق مع الاطرش الذي جاء هوالاخر من أجل التضرع لهذا القبر ليرد له سمعه للقضاء على هذه الاوهام التي تسيطر على عقول الناس بهدم القبر، ويعيش الاطرش حالة تساؤل واستفهام محدثا نفسه: "تستطيع مثلاً أن نذهب ونحطم قبر الولي ونخلع شجرته ونفش غلنا."(٤)

---

(١) محمد عزالدين التازي: "مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي"، **مجلة الوحدة**، ع ٤٩، س٥، ١٩٨٨م، ص ٩٨.

(٢) وليد أبو بكر: "قطام الذاكرة في روايات جبرا، **مجلة الاقلام**، ع١١-١٢، ١٩٨٦م، ص ٣٦.

(٣) غسان كنفاني، **الاعمى والاطرش**، سابق، ص ٨٢.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص١١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما (القرية) فهي موجود مكاني يتجاوز البناء الخارجي المحدود المساحة ليكون كياناً من الفعل تحكمه عادات وتقاليد ومواريث مختلفة، يتعارف عليها سكان المكان فيما بينهم، فالقرية وجدت مع وجود الحضارة والانسان وبداية الاستقرار، وقيام الانسان بالزراعة جعلته يتشبث بالاض ويلتصق بها، فوجوده في هذا الحيز المكاني الخصب (القرية) أعطاه بعداً حضارياً حتى أصبحت مكاناً يؤثر في حياته ويتأثر به.

إن القرية وجود مكاني إنساني متكامل، تشكل وجوده ومظاهرة المختلفة بارتباطه الفعلي بالانسان في علاقة جدلية لها أبعادها العميقة. وإذا تأملنا البنية المعمارية التي تقوم عليها بيوت القرية قديماً، نجدها تتميز ببساطة التركيب والبناء، حيث تبنى بيوتها من الطبق وتتلاحق مع بعضها "وتقترب سقوفها من الارض، وكأنها تخفي نفسها عن الانظار"(١) وتصف ليلى الاطرش قرية (بيت أمان) بوصفها مكاناً دارت فيه أحداث روايتها (وتشرق غربا): "بلدة هادئة في كل أوقات السنة، بيوتها الحجرية تغطي جوانب الطرقات الضيقة المتعرجة والمعبدة، بلا أرصفة، متلاصقة في وسطها، متقاربة على حدودها، ومتباعدة في امتداد الحقول"(٢) هذه (بيت أمان) كما تراها الكاتبة، بيوتها وطرقها وحقولها التي تخضر في الربيع "حيث تخرج البلدة عن وقارها الرتيب، يجذبها سحر الجبال المحيطة الملونة بشقائق النعمان المتماوجة، وتختلط رائحة النوار بالزعتر والبابونج والخميرة واللعنية"(٣)

وتعتبر (البئر) من أكثر الظواهر المادية بروزاً في تشكيل أبعاد القرية الفيزيقية، فهو مكان العمق في داخل الارض ومستودع مياه السماء. واتخذت البئر في الرواية العربية الفلسطينية أشكالاً مختلفة بموقعه الجغرافي في القرية، فبرزت صورته في رواية (الطريق إلى بلحارث) "تلك البئر العتيقة المحفورة على بعد خطوات منها، مدخل البئر جميل لانه محاط بنباتات غريبة، تعيش على المياة المتساقطة من وراء ظهور النساء اللواتي ينتشلن منه الماء بأوعيتهن الجلدية"(٤) إن مكان البئر في القرية يرتبط بزمنها وأهلها وعاداتهم، فهو جزء من تاريخهم ومن وجودهم، ومن الصعب التجاوز عن هذه العلاقة الجدلية بين المكان والزمان والانسان.

وأما البئر في القرية الفلسطينية فقد صار – من جانب اخر – مقبرة لجثث أبنائها في رواية (بير الشوم)، كما يسميه أهل القريةنذيرا للتشاؤم "إن الجان يحلّون كل ليلة بالمكان،

---

(١) علي حسين خلف: **عصافير الشمال**، ط١ دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠، ص١٢.

(٢) ليلى الاطرش: **وتشرق غربا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٨م، ص ١٢.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٣.

(٤) جمال ناجي: **الطريق الى بلحارث**، ط٢ منشورات رابطة الكتاب الاردنيين، عمان، ١٩٨٣م، ص ٩٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقيمون فيه طقوسهم، وما عاد أحد يجرؤ على أن يزور المكان في الليل، وصار المشعوذون الذين عاشوا في القرية يستخدمون البئر، يخطون للفلاحين الملهوفين حروفاً تسجل رغباتهم ويلقونها في البئر في وضح النهار على أمل أن يحققها لهم الجان في الليل ويقبضون أجورهم وأجور الجان". (١)

عند هذا المكان مارس الفلاحون طقوسهم ومعتقداتهم بالخرافات،وفي هذه البئر الشوم دفنت أجسادهم بعد ان قتلتهم العصابات الصهيونية، وآخفوا آثار جرائمهم في البئر، و تحولت البئر إلى مقبرة جماعية لاهل القرية.(٢)

فالبئر كما يقول المؤلف ليس بئراً، بل (حامل معين) يشير إلى حدود الوعي في القرية، وإلى أساطيرها وأوهامها وعجزها أي أنه مرآة معينة لوعي الذاكرة التي اعطته دلالته(٣)

يتبين لنا من خلال دراسة صورة البئر - كمكان - عمق الدلالات التي يكتسبها المكان نتيجة لتعدد السياقات الروائية، إذ اتخذت البئر أبعاداً واقعية وفنية مختلفة، تتعامل مع عناصر البناء الروائي.

لقد برز البعد التاريخي والجغرافي للقرية الفلسطينية في رواية (المتشائل) من خلال كشف الكاتب عن أسماء قرى فلسطينية كثيرة، اندثرت وتعرضت للدمار والهدم وتشريد سكانها، لاحلال المستعمرات حسب سياسة (إسرائيل) القمعية، مثل قرية المنشية "التي لم يبق فيها حجر على حجر، سوى القبور، والرويس والحدثة والدامون والمزيرعة وشعب وميعار ووعرة السريس والزيب والبصة والكابري وإقرت..."(٤) إن لجوء الكاتب إلى ذكر هذه القرى الفلسطينية التي محاها الزمن بفعل الاحتلال الصهيوني لفلسطين، يؤكد هوية هذه القرى ووجودها الجغرافي، ووجود الانسان الفلسطيني في هذا المكان عبر التاريخ، فحلم الاحتلال بطمس الهوية العربية وهدم الوجود الفلسطيني مكانياً لن ينجح وإن تحقق على مستوى عملي، فإن (إسرائيل) على المستوى النظري لن تستطيع تغيير كتب التاريخ والجغرافيا التي تثبت شرعية الوجود الفلسطيني وحقه في هذا المكان، ولن تستطيع أن تمحو من الذاكرة الفلسطينية السهل والجبل والقرية والمدينة والقمح البرتقال والبحر، وكل جزء من أجزاء فلسطين الممتدة من البحر إلى النهر. وربما يعتقد البعض أن تاريخية إميل وجغرافيته تضعف العمل الروائي،

---

(١) فيصل حوارني: **بير الشوم** ط دار الكلمة، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٨٦-١٨٧.

(٢) مها عوض الله: **المكان في الرواية العربية الفلسطينية**، سابق، ص ٨٤.

(٣) فيصل دراج: "**الرواية الفلسطينية بين الوهم والواقع**"، مجلة شؤون فلسطينية، ١٩٨٠م، ص ١٢٤.

(٤) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ٧٣-٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكن الصحيح يبدو على العكس تماماً، فالكاتب لم يقتصر على إبراز هذا البعد، لكنه كان عميقا في منح القرية الفلسطينية الابعاد الفنية والجمالية في بنية العمل الروائي، حيث يكتسب المكان تاريخيته وأصالته، نتيجة لفعل الانسان عليه وممارسته لوجوده فيه.

وقد طرح فاروق وادي في روايته (طريق إلى البحر) البعد التاريخي للقرية الفلسطينية وامتدادها الحضاري عبر الزمن، فعلى الرغم من هدمها وتدميرها إلا ان أثارها ما زالت تشهد على وجودها، ويصور الكاتب قرية (عمواس) التاريخية "قرية الخمر والتراتيل المقدسة، قرية الطاعون وضريح أبي عبيدة عامر بين الجراح، قرية الحدود والاسلاك"(١)

وتلعب الملامح الجغرافية لقرية (يعبد) دوراً بارزاً وعميقاً في تشكيل تاريخها البطولي الذي صنعه عزالدين القسام في ثورته علىالانجليز، إذا اختارها مكاناً لنشاطه، ويعود ذلك إلى أن "أحراشها الكثيفة قادرة على أن تحمي النشاط، وموقها في الوسط، بعيدة عن الطرق الرئيسية، تتيح للاتصال بالقرى مجالاً أوسع"(٢)

ولمزيد من التفصيل في قضية المكان في الرواية العربية الفلسطينية، يمكن الاطلاع على الدراسة التي أعدتها الباحثة مها عوض الله وعنوانها (المكان في الرواية العربية الفلسطينية).

*** التراث وجدلية الزمان في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.**

لقد كان – وما زال – إحساس الانسان بالزمان والمكان أحد المعالم البارزة على طريق التأثير في نشاطاته الحياتية كافة، ولما كان الانسان ونشاطاته المحورية الاظهرين في الابداع الادبي عموماً، فقد كان طبيعياً أن يولي الادب هذين المكونين اهتماماً خاصاً. أمّا الابداع الذي يجعل من عنصر القص عنواناً رئيسياً له، كالرواية والقصة والمسرحية وما يشاكلها، فهو أولى أشكال الابداع الادبي برصد مواقف الانسان من الزمان والمكان أثناء حركته خلالها، وربما من هنا كان التأكيد دائماً ينصب علىاعتبار الزمان والمكان ماثلين على رأس قائمة العناصر البنائية لهذه الاشكال من الابداع الادبي.

ولعل الزمان يعد بين أكثر المؤثرات التصاقاً وحميمة بحياة الانسان اليومية، ذلك أن الزمان "يدخل في نسيج الحياة الانسانية، ولا يحصل إلا ضمن نطاق عام الخبرة... أو ضمن

---

(١) فاروق وادي: **طريق إلى البحر**، سابق، ص ٩٣-٩٤.

(٢) وليد أبو بكر: **الحنونة**، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م، ص ٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات"(١) وكثيراً ما يفكر الناس بالزمان لضبط ايقاع معيشتهم وتنظيم أشغالهم ومواعيدهم"(٢) فضلاً عن ارتباط الزمان بمشكلات كبرى تشغل الانسان، وتلح عليه إلحاح الهاجس كمشلكة الموت ومشكلة التغيير وما اليهما ولمّا كانت الرواية أحد أشكال الفن، فقد سعى الروائيون إلى التغلب على الزمن بواسطة الكتابة الروائية، فالفن بالنسبة لهم هو أرقى جهد إنساني لمقاومة العدم.

يعد الزمان الوجه الاخر للمكان، إذ يمثل المكان الخلفية التي تقع فيها الاحداث، أما الزمان فيتمثل في الاحداث نفسها، وقد تظهر العلاقة واضحة بين المكان والزمان، ففي حين يمثل الزمان الاحداث التي تقع، يقوم المكان باحتوائها ومصاحبتها، إلا أن هناك اختلافاً بين طريقة إدراك المكان وإدراك الزمان، ففي حين يكون إدراكه المكان حسياً، يكون إدراك الزمان نفسياً"(٣)

وقد تكون هناك علاقة عدائية ما بين المكان والزمان، وذلك بسبب ديمومة الزمان الذي يطمح دائماً إلى تغيير المكان، بينما يقاوم المكان هذا التغيير محاولاً الحفاظ على ملامحه القديمة(٤) وبناء على هذه العلاقات، فقد ورد غير تعريف يحدد مفهومي المكان والزمان، فالزمان هوالتاريخ والعمر وهو مدمر الحب، ومغير الطبيعة، وقد يختلف معياره من شخص إلى آخر(٥) كما أنه شرط للعالم الظاهري، حركة ممزوجة ومرتبطة بوجود الاجسام في الفضاء وتنقلها فيه(٦) لذلك فهو أعم وأشمل من المكان، بسبب علاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والافكار التي لا يمكن أن تضفي عليها نظاما مكانياً، والزمان كذلك معطى بصورة أكثر مباشرة، وأكثر حضوراً من المكان أو من أي مفهوم آخر كالسببية والجوهر(٧)

ومن جانب آخر، فالزمن عنصر أساسي في بناء الرواية، وأي خلل أو تخلخل فيه يؤدي إلى خلخلة في بناء الرواية وإنسيابها "وتأتي أهمية الزمان الروائي من حيث أنه يؤثر في العناصر الاخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها

---

(١) هانز ميرهوف: **الزمن في الادب**، ترجمة أسعد زوق، مؤسسةمسجل العرب، ١٩٧٢م، ص ١٠.

(٢) سمير الحاج شاهين: **لحظة الابدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين** ط١ المؤسسة العربية للدراسات – بيروت، ١٩٨٧، ص ٥٦

(٣) سيزا قاسم: **بناء الرواية**، سابق، ص ٧٦.

(٤) صبرى حافظ: "الحداثة والتجسيد"، **مجلة فصول**، ع٤، ١٩٨٤م، ص ٦٧.

(٥) سمير الحاج شاهين: **لحظة الابداية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين**، سابق، ص ٥٦.

(٦) المرجع السابق نفسه، ص ١٩٥-١٩٦.

(٧) ميرهوف هانز، **الزمن في الادب**، سابق، ص ٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على العناصر الاخرى، فالزمن هوالقصة تتشكل، وهو الايقاع"(١) فالشخصيات والاحداث لا يمكن أن تتبلور أو تتحرك خارجة عنه في فراغ لا زماني، ويستحيل السرد دون سيولة الزمان لانه إذا فقد حركة الزمن تجمّد عند نقطة لا يبرحها أبدا.

إن سريان الزمن الروائي ينساب كالحلم، حر الحركة يمشي إلى الامام أو يعود إلى الخلف أو يستطلع المستقبل، بحركة الكاتب كيفما يشاء،يعرض لحياة شعوب وقرون ممتدة، فيغطي مساحات حياتية بحركة سريعة وأخرى بطيئة حسب ما يستدعيه العمل الروائي والاهمية.

إن الحركة الزمنية في روايات غسان كنفاني تكون تصاعدية حين تكون في المكان – الام، او تكون في اتجاهه، وتكون دائرية مغلقة على نفسها حين تكون في مسارها بعيدة عنه، وإنّ التذكر في البعد، يشكل عاملاً تصادمياً بين الازمنة، بما يشكل في القرب عاملاً تواصليا بينها، ومستشرفا للمستقبل ولافاق التحرر(٢)

الزمان يوظف في الرواية لرصد زمناً روائياً متعلقاً، بالشخصية والحدث، ويرى الدكتور عبدالرحمن ياغي، أن غسان قد "وظف الزمان ليكون هذا المارد الذي خلقه، وليكون الايقاع النابض في الرواية"(٣)

ففي رواية (عائد إلى حيفا)، نجد حركة الزمن السردية تتمحور حول الماضي الذي يعود إلىأحداث ١٩٤٨م، والحاضر يعود بدوره إلى ما بعد الهزيمة، وفي تناقض هذين الزمنين نستشرف آفاق المستقبل، ففي الماضي ترك سعيد وزوجته طفلهما في حيفا في ظل ظروف قاسية، وتركا المكان – الام والطفل، وفي الحاضر الذي يبعد عشرين عاما من الماضي تعود العائلة إلى هذا المكان للبحث عن الطفل (خلدون صار دوف) فالزمن لا يقف ولا يرحم، فنكون لحظة مواجهة مكثفة بين الاب والابن، تنتهي بأن اللقاء مستحيل، وتتحول لحظة الحوار إلى لحظة زمنية مكثفة تختزل استحالة الحوار، لأن ماضي الاب لا يلتقي بماضي الابن، فكيف بحاضرها.

وفي حركة الزمن السردية هذه يعود سعيد بذاكرته إلىالماضي الارض – الام، حيث الاستقرار النفسي والمادي، وإلى ظروف النكبة وردة فعله عليها بالهرب، فيكون التذكر وسيلة لكشف الماضي ونقده من زاوية الخطأ فيما حدث، وما تحوّل ابنه إلى ضابط إسرائيلي وعدم معرفته المطلقة بالعربية إلا تجسيداً لخطأ الماضي، هكذا كان الزمان السردي في هذه الرواية

---

(١) سيزا قاسم: **بناء الرواية**، سابق، ص ٢٧.

(٢) نهى بيومي: الفداء في النص الروائي، موقف وخيار – قراءة في روايات غسان كنفاني، **مجلة الاداب**، ع٧، س٤٠، ١٩٩٢م، ص٦٥.

(٣) عبدالرحمن ياغي: **مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته**، سابق، ص ٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

منتشراً في أبعاده الثلاثة، متصارعاً في بعديه (الماضي والحاضر) ومتصالحاً في بعديه الاخرين (الماضي والحاضر) ولذلك كانت البنية الزمانية تصاعدية داعية الفلسطيني لصنع زمنه المستقبلي، والانتقال من حاضره المأزوم إلى مستقبله المفتوح على الانعتاق والتحرر(١)

أما بالنسبة لاميل حبيبي، نراه من الكتاب الذين يحملون رؤية متميزة للعالم وللكتابة، وكل أعماله السردية تسعى لتجلية هذه الرؤية والتعبير عنها بطريقة متفردة، ويمكن اختزالها في كلمة واحدة: (الاحساس بالزمن) وهذا الاحساس هو الذي حدد تصوره للظواهر، وعين له طرائق بالبحث فيها وعنها، وجعله يقدم تجربة خاصة ومتميزة في كتابة الرواية،ورسم مسار كتابته بمواصفات وملامح عندما نكون نتحدث عنها، بوجه عام، تحضر أمامنا أعماله كاشفة عن نفسها ، ومعلنه عن هويتها واستجابتها.

فالتاريخ عند إميل هو الزمان ، وليس منفصلاً عن الانسان، فالانسان بمفرده تاريخ، فعودة إميل في رواياته (السداسية، المتشائل، إخطية، سرايا) إلى الحروب، وعودته إلىأبن شداد في سيرة صلاح الدين، والمسعودي في مروج الذهب، وإلى أحوال الامم والممالك والتراث المقاوم في العصور العباسية، يؤكد لنا رؤية محورية تشد مختلف العناصر التي تحدد تصوره للاشياء والواقائع، والاحساس بالزمن واحتمال تحول أي لحظة معيشية إلىتاريخ، وفي نطاق هذا التاريخ هناك أشياء عديدة تضيع وتنسى ولا يهتم بها مؤرخو الزمن، لذلك يبدو الفن أكثرقدرة على الاحساس بالزمن والامساك باللحظة الجوهرية في التاريخ، وهي معاناة الانسان وتبعاً لهذا الفهم تتشابه اللحظات حتى وان تميز بعضها بهول المأساة التي تتجلى فيها ابشع صور المعاناة التي تمس الامة بكاملها، (هزيمة ٦٧) بالنسبة إلى جيل بكامله ما يزال يجرجر تبعات هذه اللحظة، ولقراءة هذه اللحظة يجد أميل حبيبي في تاريخ العصر الايوبي والمملوكي والحروب الصليبية ما يشاكل هذه الفترة من حيث سماتها الجوهرية، إنهما لحظتان (زمنان) يتصادمان، فتنعكس شرارةهذا التصادم في الرواية، فيظهر إحساسه المتميز بالزمن وتجسيده له.

وفي رواية (المتشائل) فان شخصية سعيد أبي النحس المتشائل، لا تقدم بطلاً نتماثل به، ولا شخصية نتعاطف معها أو نكرهها، لكنها تقدم حركة الوعي في بؤسه واستيقاظه، وتقدم في غير مكان شكلاً من النقد الذاتي الصامت والساخر ولهذا فإن هذه الشخصية تتحدث بأسماء القرى وبتاريخ الهزيمة، وبتاريخنا القديم والجديد، فيصبح الزمان مكاناً، والمكان زماناً، والمكان والزمان والانسان قضية، فمثلا (الصندوق الحديدي والكنز) يوحي بزمن قديم زمن لامتداد حضور البطل في المكان الاصيل، والكنز هنا ليس كنزا حقيقياً، بقدر ما هو الارض ، ولذلك

---

(١) نهى بيومي: "الفداء في النص الروائي – قراءة في روايات غسان كنفاني"، سابق، ص ٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتحول زمن الكنز إلى زمن الارض، والدليل على ما يقوله هو اقتران كلمة (كنز) بذكر العودة إلى الطنطورة، نلاحظ أن تردد كلمة كنز أو ما يماثلها إلى جانب الشكل الروائي للرواية يبدو ضددياً للحالة المكانية الراهنة التي يعيشها البطل.

إن حضور الزمن السيكولوجي والزمن التراثي لهذا الشكل قد أفرز معطىً جديداً من شأنه أن يشكل هيكلة جديدة في العلاقة بين الشخصية والمكان، هذا الحضور الزمني المتكاثف قد خلق تماثلاً في الصفات بين الشخصية والمكان الاصيل، أي أن البطل أصبح يشترك في الصفات مع المكان، فهو يمتلك صفات المكان، ومن ناحية أخرى نرى أن المكان أصبح هو الاخر يحمل صفات بشرية، فالحدود التي كانت تخلق تميزات بين الطرفين قد بدأت في الاختفاء ضمن هذا العالم الذي يكونه البطل لنفسه داخل ذاته(١)

إن محددات التفاعل النصي عند إميل تكمن في الزمان والفضاء والنص، يدخل الزمان في تحديده للتاريخ باعتباره لحظات لا علاقة لها بالماضي فقط، إذ كل زمن (الحاضر والمستقبل) يصبح ماضيا، ويدخل الفضاء (باعتباره نصاً) في العلاقة الصورية التي تشغل حيزاً مكاناً وزماناً في آن معا. هذه العلاقات التي تتجلى في المعمار الاسلامي كما ورد في سداسية الايام الستة (أبواب القدس، أسواق القدس، المساجد، الكنائس، الاسبلة، المزارات) ما تزال شاهده على فهمه للزمن وإحساسه به، "فهي" لا تختلف الا سيميوطيقا - عن الخطاب التاريخي، لذلك فهو لا يتعامل معها تعامل السائح أو الصحفي المصور، ينطلق من فهمه للتاريخ وباحساسه لزمن، ليحاول الامساك بلحظتها".(٢)

إن مدينة القدس ليست مجرد مكان، إنها زمان أيضاً، فهي لا يمكن أن ترى بوضوح ضمن نطاقها الجغرافي المحدود وحسب، لانها حينئذ لن تفهم، إنها يجب أن ترى من منظورها التاريخي، وترى كأن التاريخ - تاريخ أربعة الاف من السنين - أصبح في لحظة واحدة هي اللحظةالتي يراها المرء فيها في هذه اللحظة، التاريخ حي ينطق به كل حجر، إنه تاريخ مليء بالتناقض، مليء بالفجيعة، ولكنه أيضاً تاريخ مدينة عشقتها البشرية جمعاء، لأنها لم تكن يوماً مجرد مدينة مكانية من حجر وطين وتجارة وسياسة، لقد كانت دوماً مدينة الحلم والتوق وتطلع النفس البشرية إلى الله، لقد وقفت شامخة على جبل، تنظر البحر من جهة وإلى البادية من جهة أخرى، وبين جدرانها، جمعت بين معاني البحر ومعاني البادية قوتين حضاريتين في تفاعل أيدي، وفي هذا التفاعل سر مأساتها وسر عظمتها معا(٣)

---

(١) نادر قاسم: **تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية**، سابق، ص ١٤٤.

(٢) سعيد يقطين: **الرواية والتراث السردي**، سابق، ص ٩٧.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة**، سابق، ص ١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن جذور الفلسطيني ستظل ممتدة هناك في ذلك المكان البعيد وزمنه الماضي. يستهل رشاد أبو شاور روايته (العشاق) بمدخل زماني ومكاني يصف من خلاله تاريخية مدينة (أريحا) أقدم مدينة في التاريخ، مدينة بأصالتها وامتدادها الحضاري المتجذر عبر الزمن "في الالف السابع قبل الميلاد بنيت مدينة أريحا، فهي أقدم مدينة في التاريخ، وفي الالف الثالث قبل الميلاد، أعاد الكنعانيون العرب تشييد أسوارها وأبراجها لحمايتها من الغزاة، ثم إنهم زرعوا في تربتها بذور النخيل.."(١) ويستمر الكاتب في مدخل روايته بسرد الاحداث التاريخية التي عاشتها أريحا منذ الغزو العبري الاول إلى سقوطها في أيدي الصهاينة مركزا على خصوصيتها المكانية.

لقد استوحى الكاتب من إيحاءات الماضي وتاريخية المكان ودلالته، وأسقطها على اللحظة الحاضرة الراهنة، إذ يشبه صبر الفلسطيني الصامد بالجبل الراسخ عبر الاف السنين، فينتقل رشاد بعد هذه المقدمة التاريخية، ليقدم أحداثاً روائية في المخيمات القريبة من أريحا، والتي تشهد زمناً ممتداً من اللحظة الممتدة لحرب حزيران مغطية زمن الحرب بأحداثها ونتائجها.(٢)

وفي رواية (أم سعد) لغسان كنفاني، فإن حركة الزمن السري تقوم باتجاه المكان، الام محوّلة بذلك المكان البديل (المخيم) إلى معبر موصل إلى المكان الاصيل، ولذلك فإن البنية الزمنية تكون مفتوحة دالة بذلك علىأنها فترة تكفل سماتها، فهي في تحول مستمر، والتحول الزمني هو تحول في تاريخ الناس، فالماضي (ثورة ١٩٣٦) يذكر الثوار المناضلين الشرفاء أمثال (فضل) ويُعّري الدجالين والانتهازيين، والماضي أيضاً هو حمل السلاح بوجه العدو ، وأما الحاضر فهو حصار في سجن المكان البديل ، حيث الحركة الزمنية تنعدم فيه، فهو جمع للحظات متوترة بالقلق واليأس، إنه حاضر يحوّل (الاعمار إلى حبس) كما تقول أم سعد، تتداخل الازمنة دلالة على القلق وعلى محاولة الامساك بالزمن (القضية) الذي ينفي عن حياتهم خاصية الاستقرار والتوزان.

وفي هذه الحركة الزمنية يتمدد الزمن وينفتح، فيرتد إلى زمن ماض له كاسراً بذلك دائرة الحاضر المقفلة، محولا التذكر إلى عملية أيجابية تُمكن الحاضر من أخذ العبرة من الماضي، هو تذكر يغذي الحاضر ويعزز مساره إذن فالزمن في رجوعه إلى الماضي يتقدم في

---

(١) رشاد أبو شاور: **العشاق** ، سابق، ص ٥

(٢) مها عوض الله: **المكان في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة**، سابق، ص٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوقت نفسه باتجاه الناس ليكشف واقعهم من جديد، فيُحَوّل الحركة في الحاضر إلى حركة في اتجاه المستقبل، فالماضي هو وحدة الحقيقي بينما الحاضر لا يمسك به الناس.

إن كسر حركة الزمن يكشف أيضاً أن ماسبق هو علة لما لحق، هنا يتكسر الزمن الدائري المغلق للمخيم، ليتواصل مع المكان الام، في حركة منفتحة دون حدود (لحظة اختيار الحل الثوري) ويكون الانفتاح عنواناً للانعتاق والتحرر(١)

وفي (العاشق) و (برقوق نيسان) هناك عودة إلى الماضي المشبع بدافع النضال والصمود، ففي رواية (برقوق نيسان) نجد أن اللاحركة القائمة بين الماضي - الهزيمة قبل وبعد ١٩٤٨، تقابلها حركة بين الماضي النضال قبل وبعد ١٩٤٨م، واللتان تصطدمان لتناقضهما الجوهري - ديالكاتيكياً بحيث تتجاوز الثانية الاولى لتحدد مع كل ما يغلي فيها من عوامل إيجابية المرحلة الحاضرة للثورة، لهذا أمكن لغسان (تعصير) أحداث ووقائع الماضي باعطائها طابع أحداث ووقائع الحاضر، حقا إنها تمثل مرحلة ماضية من النضال، لكنها في ذات الوقت حافز لنضال المرحلة - الحاضرة.(٢)

التراث والتضمين النصي في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.

تشكل اللغة بعداً أساسياً في أبعاد العملية الابداعية، وهي التي تشكل في عمل الروائي خيوط الاتصال، وتنسج شبكة العلاقات التي تتألف من الزمان والانسان والمكان، ولما كانت اللغة تشكل عاملاً مشتركاً أخر مع الجمهور، نجد الروائي يبحث عن الصيغة اللغوية المحركة لنبض الجماهير المتفاعلة مع فكرهم وتطلعاتهم القريبة من وجدانهم مع أنه " لايخلق اللغة أصلا"(٣)

إلا أنه رغم الضيق في حدود شكل اللغة المادي، يأتي دور المبدع في الانتقال بدلالات الكلمة من إطارها القديم، ليعطيها دلالات متجددة واعية، لان ا للغة، كما يقول (بارت) "ليست بريئة"(٤) فالكلمات ذات ذكرة ثانية تظل تلح على مثولها من خلال المعاني الجديدة

ويقود هذا الحديث إلى ما يمكن تسميته "بالتوارث اللغوي" أو بالانتفاع اللغوي عند الادباء على مستوى: الكلمة، العبارة من خبز أو إشارة أو قول أو مثل، وأخذ هذا النمط في

---

(١) نهى بيومي: "الفداء في النص الروائي ٠ قراءة في روايات غسان كنفاني"، سابق،ص٦٥ .

(٢) افنان القاسم: **غسان كنفاني - البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني**، ط١، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨م، ص ٦٤

(٣) إحسان عباس: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، سابق، ص ١٤.

(٤) رولان بارت: "نظرية النص"، سابق، ص ٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاداب العربية مفهوم (الاقتباس والتضمين) و (التأويل) وتوسعت الدلالة لتأخذ مفهوما أشمل في النقد الحديث، وهو مفهوم (التناص).

ولعل الناقد الاندلسي حازم القرطاجني (٦٠٨هـ - ٦٨٤هـ) قد أشار إلى هذه العلاقات في بناء النص الادبي في باب (الاحالة والتضمين) وهو "أن يكون الكلام قد ضمن معناً علمياً أو خبراً تاريخياً أو إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة، يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءا من أجزاء المعنى أو غير ذلك من أنحاء التضمين"(١)

ويأتي التضمين النصي بهذا التصور معادلا موضوعياً لحالة نفسية، إذ تكثر فيه العاطفة، أو انسياباً لتداعي المعاني ومحققاً كذلك هدفي الوصل والقطع في البنية الايقاعية للرواية، لذلك فالمضمون الجيد هو الذي يخلق شكلاً جيداً "هناك فن قديم وفن حديث من وجهة تاريخ الصد، ولكن ليس هناك فن قديم وفن حديث من وجهة "القيمة الفنية" لأن الفن في تطوره يضيف جديداً، ولكن هذا الجديد ليس أفضل من القديم ولا أرقى منه، فالجديد في الفن لا يلغي القديم ولا ينفيه ولا يقوم مقامه"(٢)

والتضمين النصي في أكثر الاعمال الروائية العربية الفلسطنية، لا يأتي تبسيطاً للعمل الفني ولا إخلالاً بالعمل الفني وبقواعد العمل الفني، فإن حضور نص صريح داخل النص الروائي يأتي تحقيقاً لتداعيات المعاني، فجاء التضمين عندهم في أشكال عدة منها: المثل.

لقد نجح الروائيون الفلسطينيون في تضمين الامثال الشعبية والتواصل مع التراث، فهما فضلا عما يضيفان على النص من تغلغل إلى أعماق الحياة في إيقاعها اليومي، فإنهما في الوقت نفسه يومضان في ذهن القارئ للنص، ويحركان مخزون الذاكرة، ومن الامثال التي ضمنها الروائيون الفلسطينيون في رواياتهم قولهم: "وأبي ذلك الطيب الذي قال يوما: "تجوع الحرة ولا تأكل بثديبها"(٣)

"قلت،قيل: "رب أخ لك لم تلده أمك، وأنا أقول، رب والد لك لم تتزوجه أمك"(٤)

"اشتدي أزمة تنفرجي"(٥)

"حط راسك بين الروس وقول ياقطاع الروس"(٦)

---

(١) حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الادباء**، سابق، ص١٧٣.

(٢) عبدالمنعم تليمة، **الشعر ينبئ ويتنبأ**، سابق، ص ١١٤.

(٣) إبراهيم نصر الله: **براري الحمى**، دار الشروق، عمان، ١٩٨٥.

(٤) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ١٨٣.

(٥) علي الخليلي: **المفاتيح تدور في الاقفال**، سابق، ص٧.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص ٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"يا داخل بين البصلة وقشرتها"(١)

وتستمد الامثال قوتها في الرواية العربية الفلسطينية من خلق إطار للسخرية من جهة،وتعميق اللحظات التأملية من جهة ثانية مادامت الامثال تتخلل السرد الروائي، وتعمل علىوقفات تأملية وثقافية، وهي بالطبع وقفات تأملية وثقافية وهي بالطبع تجد صداها في المعارف التراثية للقارئ المتوهم كما أنها تشدد علي سياق معين، وتتشبه بسياقات أخرى، بغرض إيهام فني خاص.

وقد ضمّن الروائي العربي الفلسطيني شواهد شعرية كثيرة جداً. ترى (جوليا كرستيفا) أن المجال القائم بين النصوص والناشئ عن صلتها ببعضها البعض، هو مكان ولادة الشعر(٢) ويمكن القول إن الروايةالعربية الفلسطينية حقل مزحوم حتى حافاته بالشواهد الشعرية المختلفة، وأخص بالذكر روايات إميل حبيبي (السداسية، المتشائل، إخطية، سرايا). إن النص الحديث ما عاد نشاطاً بريئاً، أو بئراً معزولة عن هواء العالم، إنه كما يرى (بارت) "نسيج من الاقتباسات والاحالات والاصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكاملة"(٣)

تنشر الرواية العربية الفلسطينية شبكتها في فضاء واسع من النصوص المتشابكة التي تصب في شرايين المحكي الروائي، فتغذي سردتيه ووصفه وحواراته، وهي لا تقف في الغالب موقف التعارض أو المفارقة مع الرواية بل تنمو معها وتنميها.

فقد حاور الروائيون الفلسطينيون امرأ القيس وعنترة والسليك بن السلكة والمتنبي وابا نواس، وأبا العلاء المعري وابن عربي وابن الفارض وغيرهم. فإميل حبيبي مثلاً لا يعتمد الشاهد الشعري معزولاً عن سياقه التاريخي إذ يعمل على ذلك في شكل (لعبة فينة) تحتل على (الدخول في الشعر) و (إكمال البيت) و (كسر البيت) و (إعادة الشاعر في شعره وحدة قرائه) فإميل يوفر لقارئة جيمع العلاقات التي تسمح له بتكوين الفة مع الشاهد الشعري، وذلك باستدعائه لتقاليد الالقاء والنظم، وطقوس الشعر الكلاسيكية متوخياً بذلك الحفاظ على السياق القديم، في نفس الوقت الذي يظهر فيه السياق الجديد من تلقاء نفسه "ومن أصوات الطبيعة جمع امرؤ القيس سيمفونية:

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

---

(١) نواف أبو الهيجا: **شمس الكرمل**، سابقا، ص ٦٨.

(٢) ليلى مرسلي: **دراسات لسانية حول التراث والفلكلور الشعبي في الوطن العربي**، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨م، ص ١٠٠.

(٣) رولان باربت: **درس السيميولوجيا**، ط٢ ترجمة بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب العربي، ١٩٨٦م، ص ٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قال هذا البيت من معلقته الجاهلية، جاءه وهو فوق صخرته يبحث عن أثر ذلك الشيء الذي ذاب طيفة في بحر جاهلي من الظلام الدامس"(١)

وفي موضع آخر ضمن إميل قول الشاعر:

"عسى الكرب الذي أمسيت فيه يكون وراءه فرج قريب

فيأمن خائف ويفك عان ويأتي أهله النائي الغريب"(٢)

وتذهب الرواية في علاقتها بالشعر، خطوة أخرى صوب اليأس المجرب الحكيم والاحساس الهائل باللا جدوى، إنه الحوار مع أبي العلاء المعري في حكمته المريرة.

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادي.

هذا البيت يكاد يعيد نفسه، ويستدعي عناصره التعبيرية ثابتة ليتوغل في النص الروائي.

وفي رواية السداسية نلاحظ استدراجا لشحنات غنائية شعرية كثيرة تسعى إلى تأجيج مناخ الرواية وتصعيد ما فيها من وجدان شعبي مجروح، ولذلك تشغل (فيروز) مساحة كبيرة من هذا الفضاء الغنائي الذي تومئ اليه الرواية، والذي يؤكد نبرتها، ويعزز سلطة المقول الروائي بمقول غنائي.(٣)

ونتساءل عن دلالة الاستهلال بالصوت الغنائي لفيروز دون غيرها، والخروج عن التقديمات المأثورة التي تعتمد على القول المكتوب، ولعل هذا الخروج عن المألوف الكتابي إلى المنظوم الغنائي هو ما يستوقف القارئ في اعتماده على مقاطع خفيفة من الاغنية الفيروزية التي تحيل بدون أدنى شك على النغم والصوت والموسيقى من جهة، وعلى الرصيد العاطفي والثقافي من جهة أخرى، ثم لارتباط اسم فيروز بالصدى والشهرة والقضية الفلسطينية.

ويمكن في أولى إعتبار مقاطع الاستهلالات الفيروزية المضمنة في اللوحات الست من السداسية توظيفاً لشاعرية وغنائية، وهي تقنية توعية تستهدف المزايدة على الحكائية الروائية بتوليد مكثف لخطابات المستسنخ بنفس القدر الذي يتمرد فيه الروائي على المألوف – في الاستهلال بشواهد المكتوبة – المأثور – ومواجهته بالغريب، وهذا لا يعني قطيعة نوعية بل تكييفا للنص النثري الروائي

---

(١) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ٣٣. وانظر: ديوان امرئ القيس، شرح السندوبي، المكتبة الثقافية بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٥٤.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٣٣.

(٣) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ٧٩، وانظر البحتري: الحماسة، تحقيق لويس شيخو، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٦٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يستهل إميل اللوحة الاولى من السداسية بتضمين مقاطع من الاغنية الفيروزية التالية:-

"لماذا نحن يا أبت لماذا نحن أغراب

أليس بهذا الكون أصحاب وأحباب"(١)

نلاحظ أن الروائي لم يشر بتاتاً إلى شاعر المقطوعة، وهو سميح القاسم، وهو تشدد مقصود من الروائي على الصوت بدل النظم، أو إذا شئنا افتراض ثنائية الادراك للشاعر والتعليم على المغنية، أي توظيف الصوتين معاً، الشعري والغنائي في تقديم الاستهلال، كما يمكن أن نستخلص من هذا التعليم على فيروز استغلال تداولية المقطع الغنائي الشعري بدل الوقوف عند حدود النخبة القارئة، لان جمهور فيروز ليس هو جمهور سميح القاسم ولا جمهور قراء رواية السداسية.

ويتعزز إلحاق بنية المقطع الاستهلالي بالبنية ذات الطابع التحليلي الروائي الذي يجعل من مساءلة الجيل السابق مناداته (يا أبت) وسيلة لطرح غربة الفلسطيني - غير المعلن عنها مباشرة بل ونقل قضيته من المستوى الاقليمي الجغرافي إلى مستوى انطولوجي "أليس بهذا الكون أصحاب"؟(٢) وهذا النقل يرتفع بالذات إلى الموضوع، ويجعل من المقطع الاستهلالي مصطلحاً مشتركاً بينه وبين الخطاب الروائي.

كما يتبين بما لايدع مجالاً للشك بأن إميل يجعل من المقطع الاستهلالي للوحة الأولى مدخلاً موضوعياً، يمتلك كافة المقومات البنيوية والنوعية للاندماج بالنص الاصلي، أو على الاقل للدلالة عليه، من منظور الصوت والصدى.(٣)

ويكفي أن نشير في مثال آخر إلى تضمين إميل في اللوحة الثانية من رواية السداسية مقطع آخر من أغنية لفيروز "بلادي... أعدني إليها ولو زهرة يا ربيع أغنية فيروزية"(٤) يلتقي هذا الاستهلال بعنوان اللوحة سيميائيا في استدعائهما الربيع، ففي العنوان "وأخيرا نور اللوز"(٥) يتقابل هذا الاخير ب" ولو زهرة يا ربيع"(٦) ولا نعتقد أن هذه المقابلة التماثلية اعتباطية، ولو

---

(١) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ١١٧-١١٨.

(٢)المصدر السابق نفسه، ص ١١٢.

(٣) سعيد علوش: **عنف المتخيل في اعمال إميل حبيبي**، سابق، ص٤١.

(٤) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ١١٧.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ٧٥.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص ٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كانت كذلك لما كان غصن اللوز يرمز في اللوحة إلى الامل - أمل اللقاء والارتباط - بين الاستاذ (م) أو العروبة والمحبوبة.(١)

وفي روايته (الجانب الاخر لارض المعاد) يضمن أحمد حرب أبياتا شعرية في حب الوطن" لا فرق بين الشرق والغرب والشمال والجنوب في حب الوطن، ألا تذكر ما قاله الشاعر:-

فإن رحت شرقاً أنت في الشرق شرقه وإن رحت غرباً أنت نصب عياني.

وإن رحت فوقاً أنت في الفوق فوقه وإن رحت تحتاً أنت كل مكاني.

هكذا الوطن عندي يا أبا قيس"(٢)

أما بالنسبة لتضمين النصوص الدينية من القرآن والتوراة والانجيل، فقد شهد مساحة واسعة في الرواية العربية الفلسطينية إنطلاقا من أن القرآن والانجيل والتوراة نصوص مقدسة - كلام الله و لذا تكون معانيها وأفكارها قابلة لاعادة التشكيل في كل مكان وزمان، وتحيل القوالب العقائدية في الرواية العربية الفلسطينية إلى تقاليد دينية، تمتح من آيات بعينها أو وظائف لغوية تداولية، كما تقوم هذه القوالب بتركيب بين العقائدي والروائي، وهو تنويع يقتضي النقل بالنص والتحرير، وهي عملية طبيعية، لأنها تدخل في إطار تنويع الاصوات والاساليب، وتعمل القوالب العقائدية لخطابات المستنسخ على التشبه والتماثل بالتقليد والطقوس الروحية، ونقل ذلك إلى مجال الرواية وتلوينها به، مما يجعل القوالب العقائدية تقترب من قوالب الامثال في إثارتها لنزعة التأمل في الرواية، مما ينقل القارئ من المجال السردي والحكائي إلى مجال يتكسر فيه خيط الاسترسال، ويفسح فيه المجال لسلطة فنية.

وقد يلجأ الروائي العربي الفلسطيني إلى تمثل النص القرآني كأي خطاب فني أو أسطوري يتمع بخصوصية فنية أو موضوعية تجعله قابلاً - أيضا - للامتصاص والتماس مع نصوص آخرى لاحقة ليصاب إلى خلق علاقة حوار بينه وبين نص جديد، وليكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس.

ويأتي التضمين النصي للقرآن الكريم في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة في غالب الاحيان لاضاءة الشخصية وتحليل أفكارها، وبلورة رؤاها، وقد يأتي التضمين أحياناً لنقل القارئ من جو الواقع المعيش إلى أجواء تراثية، يجد الكاتب أن التعبير القرآني خير وسيلة لتحقيقها بما ينسجم والوضع الذي تحياه الشخصية واللغة التي تفصح بها عن أفكارها، وأحياناً يأتي تضمين

---

(١) سعيد علوش: **عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي**، سابق، ص ٤٢.

(٢) أحمد حرب: **الجانب الاخر لارض المعاد**، سابق، ص ١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النص القرآني منسجما مع طبيعة الحدث والفكرة التي يعالجها الكاتب، وبذا يترهن النصوص الداخلة بما تحمله من إيحاءات ورموز على انفتاح النص الروائي الحديث على النصوص الاخرى، وقدرته على تمثلها. فقد ضمن إميل حبيبي في روايته السداسية ".. اقترب فقرأ، فاقتربت، فقرأن.. ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"(١)

وكذلك ضمنت سحر خليفة "ماذا تعتقد يا فلان، بأي اللغتين نبدأ، فإذا قال بالعبرية، أقول وقعت وإذا قال بالعربية أقول له أيضاً وقعت، وعلى الباغي تدور الدوائر، القرآن الكريم يقول هذا، "وقضينا إلى بني اسرائيل في الكتاب لتفسدن في الارض مرتين ولتعلن علواً كبيرا، فإذا جاء وعد أولاهما بعثنا عليكم عبادا لنا أولي بأس شديد فجاسوا خلال الديار وكان وعدا مفعولا" (٢) وضمن علي الخليلي في روايته (المفاتيح تدور في الاقفال) ، قوله تعال "إن ينصركم الله فلا غالب لكم".(٣) وضمّن أحمد حرب روايته (إسماعيل) قوله تعالى "وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت واسماعيل، ربنا تقبل منا إنك أنت السميع العليم"(٤) وضمن فاروق وادي في روايته (رائحة الصيف) قوله تعالى "وجعلنا من بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً فأغشيناهم فهم لا يبصرون"(٥) وضمن كذلك قوله تعالى "يخرج الحي من الميت ومخرج الميت من الحي". (٦) وصدّر راضي شحادة روايته (الجراد يحب البطيخ) بقوله تعالى: "قل كونوا حجارة أو حديدا"(٧) وصدّر إميل الفصل الرابع من روايته (سرايا بنت الغول) بقوله تعالى: "فرددناه إلى أمه كي تقر عينها، ولا تحزن، ولتعلم أن وعد الله حق، ولكنّ أكثرهم لا يعلمون"(٨)

وقد كان للتوراة والانجيل نصيب كبير من النصوص المضمنة في الرواية العربية الفلسطينية، وهذا يكشف لنا عن قضية التثقيف الذاتي عند الروائي الفلسطيني، وقدرته على مخاطبة ومحاورة الاخرين من منطلق تاريخهم وتراثهم وكتبهم المقدسة، فقد ضمن أحمد حرب في روايته (إسماعيل) النص التالي من التوراة. "اللهم إن الامم قد دخلوا ميراثك، نجسوا هيكل قدسك، جعلوا أورشليم أكواما، دفعوا جثث عبيدك طعاماً لطيور السماء، لحم أتقيائك لوحوش

---

(١) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ٩٤، وانظر كذلك: **سورة آل عمران**، الاية ١٦٩.

(٢) سحر خليفة، **عباد الشمس**، سابق، ص ٣٠٨، وانظر كذلك: **سورة الاسراء** الاية ٦.

(٣)علي الخليلي: **المفاتيح تدور في الاقفال**، سابق ص ٦، وانظر كذلك: **سورة آل عمران**، الاية ١٦٠.

(٤) أحمد حرب: **اسماعيل**، سابق، ص ١٠٦-١٠٧، وانظر كذلك **سورة البقرة**، الاية ١٢٧.

(٥) فاروق وادي: **رائحة الصيف**، سابق، ص ١٣، وانظر كذلك **سورة يلسين**، الاية٩.

(٦) فاروق وادي: **رائحة الصيف**، سابق، ص ١٠٧.، وانظر كذلك، **سورة الانعام**، الاية ٩٤.

(٧) راضي شحادة: **الجراد يحب البطيخ**، القاهرة، ط١، ١٩٩٠.ص٧،وانظر **سورة الاسراء** ،الاية ٥٠ .

(٨) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ١٣٨، وانظر كذلك: **سورة القصص** الاية ١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الارض، سفكوا دمهم كالماء حول اورشليم، وليس من يدفن، صرنا عارا عند جيراننا، هزءاً وسخرة للذين حولنا، إلى متى يارب تغضب كل الغضب، وتتقد كالنار غيرتك، اقضي رجزك على الامم الذين لا يعرفون، وعلى الممالك التي لم تدع باسمك لأنهم قد أكلوا يعقوب وأخربوا مسكنه"(١)

ويضمن إميل في (روايته سرايا بنت الغول) النص التالي من التوراة: "رأوا بنات الناس أنهن حسناوات فاتخذوا لانفسهم نساء من كل ما اختاروا"(٢) وفي موطن آخر من الرواية نفسها، يضمن إميل النص التالي" قرأت المرأة أن الشجرة جيدة للاكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة بهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضاً فأكل"(٣) وفي الرواية نفسها يضمن إميل النص التالي" أو نكون قد عدنا إلىما قبل الخليقة حين كانت الارض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة، وروح الله ترف على وجه المياه، فلا يكون السمك وكل ما يسبح في الماء وكل ما يدب علىالارض وكل ما يطير في الفضاء قد خلق بعد"(٤) وفي السداسية يضمن إميل النصوص التالية من الانجيل: "طوبي للحزانى فانهم يعزون"(٥) وكذلك "إلى الابد ذكراك يا أخانا المستحق الطوبي والدائم الذكر"(٦)

ولعل الروائي الفلسطيني في نزعته التراثية وبخاصة (الشعبية) لا تبارحه العبارة الشعبية والصيغة المحكية، حين تأتي أيضاً انسياباً لتداعي المعاني: "رد أبو فتحية ببساطة: قشعوه وهو يتسلل من الحدود وقتلوه"(٧) وكذلك قوله: "ما أخبار الحرب باجماعة، الحرب قربت يا من درى يا رب"(٨) وكذلك "غارة وهمية، غارة وهمية،، ياعمي ساق الله متى تصير الغارة جدية"(٩) وورد مشابه لذلك في رواية غسان كنفاني (أم سعد) اسم الله عليك"(١٠) وكذلك "عدي رجالك عدي من الاقرع للمصدي"(١١)

---

(١) أحمد حرب: **اسماعيل**، سابق، ص ٥٤، وانظر كذلك، **التوراة**، سفر راعوث، الاصحاح الرابع.

(٢) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق ص ١٢٧.، وانظر كذلك، **التوراة**، سفكر التكوين، الاصحاح السادس.

(٣) إميل حبيبي، **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ٨٨.، وانظر كذلك، **التوراة**، سفر التكوين، الاصحاح الثاني.

(٤) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ٢٨، وانظر كذلك، **التوراة**، سفر التكوين، الاصحاح الاول.

(٥) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ٩٤.

(٦) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ٩٥.

(٧) جمال ناجي: **وقت**، سابق، ص ٥٥.

(٨) المصدر السابق نفسه، ص ٦٨.

(٩) المصدر السابق نفسه، ص ١٧٢.

(١٠) غسان كنفاني: **أم سعد**، سابق، ص١٩.

(١١) علي الخليلي: **المفاتيح تدور في الاقفال**، سابق، ص٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"وحيث كنا يونس وأنا نتشعلق بحديدها البتي"(١) وغيرها كثير كثير.

لقد طعم الروائي العربي الفلسطيني روايته بالتعابير والالفاظ الشعبية الدارجة، مما جعلها ذات طعم جديد ومذاق جديد، وكان تضمينه لهذه الالفاظ المحكية تخليداً وتجذيراً للناس الذين يستخدمون هذه الالفاظ فوق أرضهم، وبهذا يكون تمسك الرواية بهذه الالفاظ في موطنها معادلاً لتمسك الناس بأرضهم وموطنهم، بزيتونهم ودواليتهم ودارهم وبحرهم في وجه محاولات اقتلاعهم، فهذه الالفاظ المحكية في الاطار الذي يحكم حياة هؤلاء الناس اليومية، وبالتالي وجودهم الحياتي مثلما هي الالفاظ، الاطار الذي يحكم علاقات الرواية الفنية(٢)

التضمين التناصي في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة.

ثمة إجماع بين الباحثين على إرجاع المفهوم الذي يندرج تحت مصطلح (التناص) إلى (ميخائيل باختين)، ذلك الناقد الذي حلل ظاهرة التناص دون أن يستعمل المصطلح نفسه، ولا أية كلمة روسية تقابلها. ويرى (مارك أنجينو) أن مفهوم التناص دون مصطلحه كان أحد المفاهيم الاساسية في كتاب باختين (الماركسية وفلسفة اللغة)، ومن الثابت أن (جوليا كرستيفا) هي من استعمل مصطلح التناص على أنه جزء من سياق إشاري شامل ينتظم لغة النص الادبي أوالاداء اللغوي مجسداً في النص، وقد فهمت التناص على أنه تأطير اصطلاحي لظاهرة اضطراد وتواتر الاشارات الادبية وتأثيراً النصوص الادبية في بعضها البعض، من هنا تعتقد جوليا كرستيفا أن النص ذو طبيعة إنتاجية، وهذا يعني: أولا – أن صلته باللغة التي يكون جزءاً منها ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم – بناء)، ولذلك فان من الافضل أن تكون مقاربته من خلال تصنيفات منطقية(٣)

ويرى (فيليب سولز) أن التناص هو كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً. أما (أبرامز) فيعرف التناص قائلا: "لقد استخدم التناص ليدل على الطرائق المتعددة التي يحاكي بها، أو يرتبط بصورة لا فكاك فيها، كل نص أدبي بالنصوص الاخرى، سواء أكان ذلك بصورة مكشوفة، بالاستهواء والتنوية أم

---

(١) فاروق وادي: **رائحة الصيف**، سابق، ص ٥٨.

(٢) محمد كامل الخطيب: "اللغة – الرواية"، **مجلة الطريق**، ع٢، ص٤٩، ١٩٩٠، ص ٨٤.

(٣) جاسر محمد: "التناص – المفوم، الافاق"– ، **مجلة الاداب**، ع٢٧، ١٩٩٠م، ص ٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالتلميح والاشارة الضمنية أم بالاستيعاب والتمثل لخصائص نص أدبي سابق في نص أدبي لاحق، أو هو ببساطة الاشتراك في أصل عام أو مجموعة مبادئ وتقاليد وأعراف أدبية"(١)

أما: (ل: جيني) فيعرف التناص على أنه عمل تحويل وتشرب (استيعاب وتمثل) لعدة نصوص، يقوم به نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى، ويجعل (ل:جيني) التناص يتم على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون سواء بسواء، ويرى أن التناص في مجال النثر والنثر السردي خاصة، قد يطرح قضايا أكثر عمقاً وتعقيداً في إطار ما يمكن أن ننعته (التناص الكلي) الواسع، وهو التناص الذي لا ينحصر في تعالق المعاني والصور (المفردات والتراكيب) الجزئية وحدها، وإنما يؤسس تعالقات بنيوية ،مورفولوجية وهيكلية أخرى، هي التي يكون بأمكانها أن تنهض بين الاعمال الادبية باعتبارها نصوصاً حاضرة وغائبة من جهة ورؤيات للعالم (وجهات نظر) على أقل تقدير من جهة أخرى(٢)

وقد جهد الباحثون العرب في تعريف هذا المصطلح، إذ عرفه محمد مفتاح بأنه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة"(٣) وعرفه توفيق الزيدي "بأنه تضمين نص لنص آخر واستدعائه... أو هو تعالق خلاف بين النص المستحضر والنص المستحضر، فالنص ليس إلا توالداً لنصوص سبقته"(٤) ويُعرّف عبدالملك مرتاض التناص بأنه "حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لانتاج نص لاحق،وهو ليس تضميناً بغير تنصيص"(٥)

ويقدم محمد بنيس صياغة جديدة لمصطلح التناص، فيسميه (النص الغائب) ويرى أن النص هو بنية لغوية متميزة، ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الاخرى، وهذه النصوص الاخرى يسميها بالنص الغائب(٦)

---

(١) M.A. Abrams: Glossary of Litrary Terms, Holt, Rine hara. and Winston, New York, 1981, P.85

(٢) بشير القمري: "مفهوم التناص بين الاصل والامتداد – حال الرواية"، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، ع٥٨، ١٩٨٨م، ص ٩٢-٩٣.

(٣) محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)** ط١ دار التنوير للطابعة والنشر، بيروت، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥م، ص ١١٩.

(٤) توفيق الزيدي: "قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عن النقاد"، **مجلة الموقف العربي**، ع٨٩، ١٩٨٧م؟

(٥) عبدالملك مرتاض: "في نظرية النص الادبي"، **مجلة الموقف العربي**، ع٢٠١، ١٩٨٨م، ص ٨.

(٦) محمد بنيس: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ط١، دار العودة، ١٩٧٩م، ص ٢٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فإذا كان النص مصنوعا من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن ومنسلا من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من التعارض والتنافس والمحاورة والموازنة أيضا، فان النص (التراثي) في الرواية العربية الفلسطينية هو نص جديد، وهو حصيلة نصوص مختلطة في معطياتها التراثية.. تتداخل.. وتتشابك في المعطى الجديد، دون أن يكون هذا الجديد نسخاً أو سلخاً أو تقليداً، فهو حينما يرتبط بالنصوص الاخرى من خلال ترابطاته اللغوية، يحقق لنفسه مغايرة حتماً للنصوص الاخرى، ومن هنا تقع قدرة الكاتب بالعمل على تحطيم الارتباطات العامة للالفاظ، تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي ملئ بالايحاءات الجديدة.(١)

والبناء الروائي المعاصر - كالقصيدة الحديثة - نص منفتح يقاطع أحياناً بأنواع من السرد القديمة وأشكال تعبيرية مختلفة قديمة ومعاصرة كالمقامات والسيرة الشعبية والشعر، وقد كان ممكناً افتراض مصطلح (التناص الايقاعي) من نقد الشعر للتعبير عن هذه الظاهرة، لولا خشية الباحث من أن يصبح المصطلح ملبساً ومضللا في قراءة الرواية بالذات، لان الايقاع في الرواية يحمل دلالات مختلفة كالتكرار مثلاً، ومن هنا فإن استخدام مصطلح (التناص) يبدو أمراً مبررا ليدل على إفادة النص المعاصر من تقنيات سردية قديمة وانفتاحه على أجناس أدبية قديمة ومعاصرة، مختلفة في بنائها عن بناء النص، ويمكن أن يعالج ضمن هذه الظاهرة وحول الحكاية الشعبية والليالي العربية والنصوص الشعرية والدينية.

يعتبر إميل حبيبي أكثر الروائيين الفلسطينيين وعياً بالاشكال الحكائية التقليدية، ويبرز ذلك من خلال أعماله الروائية (السداسية، المتشائل، إخطية، سرايا) التي لا يملك القارئ لها إلاّ الاعتراف بهيمنة بعض هذه الاشكال وتقاطعها مع النص الروائي، سواء أكان ذلك بأسلوب مباشر، إذ يحيل النص الروائي القارئ إلى الاشكال القديمة عن طريق المفردة والتركيب والاسماء والاجواء العامة أم بطريقة ضمنية يكشفها البناء العام للحكايات المتضمنة التي تتميز عن البناء الروائي بطريقة سردها أو باكتسابها عناوين فرعية تجعلها تنتمي إلى أبنية حكائية داخلة على السياق الروائي، عندما يلجأ الكاتب إلى عنونة فقرة ب(حكاية) وأخرى ب(ليلة) و (ليلة آخرى).

لجأ إميل حبيبي في سداسية الايام الستة إلى الاحالة والتناص مع حكايتين هما:

أ. حكاية جبينة والخرزة الزرقاء ب. حكاية الشاطر حسن.

---

(١) محمد زكي عشماوي: **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، دار الكتاب العربي، مصر، د.ت، ص ١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ. يقول الكاتب في روايته "هل تعرف حكاية جبينة، أم طوتها خرائب الدامون وأقرت؟ عن المرآة القروية العاقر، التي كانت تجبن الجبنة وتطلب من ربها، ساكن العالي، أن يطعمها بنتاً بيضاء بدرية الوجه، مثل قرص الجبنة،الذي كان بين يديها، فأطعمها طفلة، كانت تقول للقمر قم حتى أجلس مكانك"(١)

نجد اللوحة الخامسة في السداسية معنونة ب (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة) كما أن الحكاية تكاد تستغرق كامل اللوحة على عكس الحكاية السابقة، والفقرة التي اقتطعناها من هذه الحكاية، هي ما اعتبرناه تكسيرا للابهام، ليسأل القارئ المتوهم: هل تعرفون حكاية جبينة؟ والحق أن السؤال الروائي الضمني هو "هل أنتم على استعداد لنقل تناص الحكاية"؟ إنها إذن الطفلة التي أطلق عليها فيكتور هيجو (ازمرالدة) واطلقت عليها المرأة القروية الفلسطينية (جبينة) فالتداخل بين التخيلي والحكائي والتخيلي والواقعي، وهكذا يختزل السارد الكامل المعرفة في اللوحة الخامسة من السداسية، المسافة الفاصلة بينه وبين القارئ: أ. بتقديم بطلة حكائية جاهزة ب. بتلخيص حكاية التناص ج. باشتراك القارئ في انتاج واستهلال الحكاية د. يتهيء المتلقي للدخول في اللعبة السردية.(٢)

ويمكن القول إن رسم خريطة الخيال الثقافي للقارئ هذا، هو ما يجعل الروائي يتوجه بروايته وتوظيف حكاياته بهذه الرواية إلى قارئ يستأنس بهذا الخيال يجد فيه ألفة، وهذا العنصر الاخير هو ما يبحث الروائي عن استثماره.

ب. أما حكاية الشاطر حسن في السداسية، فيقول الكاتب: "حين كنا أطفالاً كنا لاننام، حتى تروي جدتي لنا حكاية من حكاياتها، وكانت قد تجاوزت التسعين، وكان اختلط الامر عليها، فتبدأ حكاية الشاطر حسن من وسطها، وأخذ الشاطر حسن عصاه السحرية، فضرب بها المارد أية عصا سحرية يا جدتي؟ فلا تنتبه لصيحاتنا، وتستمر في حكايتها، وما من مرة ظللنا مستيقظين حتى نهاية الحكاية. وما من مرة نامت بعد أن تتم الحكاية، فما عرفنا لحكاية الشاطر حسن بداية، وما عرفنا لها نهاية، وحين كبرنا صرنا نتذكر جدتي وحكايتها التي أسميناها البتراء، فتغرق بالضحك"(٣)

فالسارد الكامل المعرفة، يفسح المجال لسارد غير كامل المعرفة (الجدة) بحكم أن الامر يختلط عليها، وأنها تبدأ الحكاية من وسطها، وعدم اهتمامها بالسامعين، ويمكن القول إن الحكاية

---

(١) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ١١٥.

(٢) سعيد علوش: **عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي**، سابق، ص ١١٦.

(٣) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص ١٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تلخص نفسها في سطر واحد، وهو "وأخذ الشاطر حسن عصاه السحرية وضرب بها المارد"(١) فنحن إذن أمام فاعل هو الشاطر حسن ، ومساعد هوالعصا، ومعاكس هو المارد، كما يمكن القول بأن هذه الحكاية توجد داخل حكاية أخرى تتكون من السارد (الجدة) والمسرود لهم (الاطفال) والسياق (الرواية) وما يهمنا هنا هو هذا الحكي المفاجئ في اللوحة الثالثة، التي تجعل من موضوعها (قصة أم الرويا بيكيا) فما هي علاقة الحكاية بهذه الاخيرة كلوحة وكشخصية؟.

نجد الجواب عن هذا السؤال في تعليق السارد الكامل على حكاية الشاطر حسن التي اعتبرها بتراء كالتالي "كأنما الامر المعقول هو أن تكون للقصة بداية وأن تكون لها نهاية، هل هذا هوالامر المعقول حقا؟ وحتى لو كان هذا هوالمعقول، فهل هو المعقول في بلادنا؟ فلماذا، إذن، يجب أن أخبركم بما قرأته في رسائل أم الروبابيكيا" التي أهدتها لي مؤخرا"(٢) ، نلاحظ هنا تداخلاً بين تكسير الايهام بالتناص والتناص التوليدي الذي يربط فيه الروائي بين الحكاية الموظفة والنص الاصلي.

إن السارد يتحدث عن حكاية الشاطر حسن، وهو يدرك معنى الحكاية، فما معنى هذا الانتقال الفجائي للتساؤل عن القصة أي: الخروج من الخاص نحو العام، ومعنى أن تبقى القصة بتراء، في حيث أن مميز البتراء تحيل على أنواع صغرى خطابية (الخطبة البتراء)؟ هل هو تداخل الانواع؟ أم تعمد كسر الحواجز بين الاشكال؟

فحكاية الشاطر حسن ترويها الجدة في الرواية، بينما يأخذ السارد الكامل المعرفة على عاتقه مهمة سرد حكاية (جبينة) فالحكاية الاولى في الرواية يجهل مضمونها وشكلها، بينما نعرف في الحكاية الثانية جل أشواطها، لأن الروائي في الحكاية الاولى يستهدف المثل في حكاية لا يعرف أنها أكثر من فاعل الحكاية – الشاطر حسن – وأداة الحكاية – العصا السحرية – وموضوع الحكاية – المارد – إننا أمام حكاية بدون مضمون، إلا أنها تشدد على سياق فعل الكلام لترابطه بفعل (السداسية) التي تستمد منها عنف أطروحتها. ويمكن التأكيد على أن الحكاية الشعبية تنتقل من زمنها إلى الراهن، لانها بشروطها التاريخية التي صيغت بها تشبه الشروط التاريخية المعاصرة، فتستغل أداة للنقد والتحليل، وبمعنى أخر يكون الشكل الخارجي للحكاية هو القديم، ومضمونها يعكس الواقع، لكنه بالتأكيد لا يمثل العالم البديل الذي حاول السارد أن يخلقه ليحقق من خلاله حلماً بالعودة والحرية، وإنما يقوم التراث والحكاية الشعبية بدور متزايد في مواجهة قمع عنيف.

---

(١) إميل حبيبي : **سداسية الأيام الستة**، سابق ، ص ١٠٢.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٢-١٠٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي روايته (المتشائل) يحيل إميل على الحكايات التالية.

أ. حكاية الثريا التي رجعت تسف الثرى ب. حكاية السمكة الذهبية ج. بحث عجيب عن الخيال الشرقي وفوائده الجمة. د. حكاية السمك الذي يفهم كل اللغات.

وفي روايته (إخطية) يحيل إميل على الحكايات التالية:

أ. حكاية السامر ب. حكاية المسعودي. ج. حكاية العفريت في الابريق. د. حكاية مدينة النحاس هـ. حكاية الامير شهريار و. حكاية الحسن بن هانئ في خبرة مع العبد الاسود ذ. حكاية الصندوق.

نجد الاعلان في رواية (المتشائل) عن عنوان حكاية بدون حكاية (حكايةالثريا التي رجعت تسف الثرى) يعود السارد إلى منهج حوارية ثنائية في تقديم (حكايةالسمكة الذهبية) التي تكشف عن فرعيتها بالنسبة لالف ليلة وليلة، والاعتقاد في إمكانية المستحيل واستحالة الممكن.

وفي عودة إميل إلى (بحث عجيب في الخيال الشرقي وفوائده الجمة) عنوان فرعي، وتناصه مع (حكاية السمك الذي يفهم كل اللغات) عنوان فرعي، يتحول السندباد إلى باحث عن الخلاص في فلسطين، كما يصبح اللقاء المتسحيل في الوقائع اللقاء الممكن في الحكاية،التي عمل فيها السارد على استغلال حدود الحكاية وبساطة العلاقات الممكنة حين يتم الترميز بالاسماك إلى الاجيال (السمك الكبير/السمك الصغير).

إن محاولة امتصاص نص إميل (المتشائل) لليالي ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية، هذا الخلق للاجواء العجائبية غير المألوفة في الراهن الروائي، زيادة على ما يتصل بذلك من الافادة من المفردات والتراكيب والاساليب التراثية التي تحيل إلىفترات كثيرة في الثقافةالعربيةالاسلامية، وتأتي في الوقت ذاته متجانسةمع بنية السرد في (الحكايات) في النص الروائي. وتكشف أيضاً عن دلالات وايحاءات متعددة تصف الحالة الراهنة اللامعقولة.

وفي رواية (إخطية) نجد (حكايات السامر) كان والدي الذي لم يحمل معه من القرية إلى المدينة من متاع سوى عصا يتوكأ عليها، واخوتي الكبار يتوكأ عليهم، ووالدتنا وهي حامل بي، يتوكأ عليها، وحكايات السامر، وهو أول من ألقى علينا لغز الامير الفاضل الذي لم يهتد إلى حله سوى أبن الوزير الاصغر"(١) وعلى الرغم من أننا لا نسوق هنا الحكاية بأكملها، لتداخلها بين نوعين (الحكاية – اللغز) فاننا نلاحظ من خلال خطابات المستنسخ، والذي يبرز هنا من خلال لازمة (يتوكأ عليها) لان بطل الحكاية يتوكأ على العصا، والوالدة والاخوة. وعلى الرغم من عدم تكرر (يتوكأ عليها) في التعليق على حكايات (السامر) فننا نعتبر أن السارد ترك هذه الجزئية

---

(١) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للقارئ، إذ لا يعقل أن يتوكأ البطل على حكايات السامر،كما يتوكأ السارد عليها في الايهام بقالب نوع أدبي، يأتي لتعزيز العبرة المفتقدة في الكتابة الروائية الجديدة.

ويأتي تناص نص إميل في أخطية مع حكاية المسعودي "قال: وذلك أن البحر إذا عظم خبه وكثر موجه، ظهرت أشخاص سود، طول الواحد منهم نحو خمسة أشبار، أو أربعة، كأنهم أولاد الاحابيش الصغار شكلاً واحداً وقداً واحداً"(١) وهنا نلاحظ التجاء الروائي إلى وثائقية تاريخية، إذ لا مجال للايهام، "فالمسعودي المؤرخ حاضر لينقلنا إلى مجال يصبح فيه الواقعي (ميثياً) والميثي واقعياً، فالحكاية التي يحكيها المسعودي، يفترض فيها أن تكون واقعية، لانها تحكي مشاهد مؤرخ وشاهد عصر، إلا أن العكس هوالصحيح"(٢)

ويستغل الروائي هذه الحكاية لجعل من الاقزام أوالرجال الخرافيين حقيقة يراها السارد، فهي تعترض طريقة، وتظهر له كما ظهرت للمعتضد صور الشخص الوهمي في كل مكان طرقه، فالتاريخ لا يعيد نفسه فقط، بل يستمر ويحقق تطاوله فوق الماضي والحاضر.

تعتمد رواية إخطية في كثير من المقاطع العجابئي والغرابئي، وكذلك نجد في الليالي العربية تداخل الحكايات والتعديل على الحدث العجائبي، فحكاية (العفريت في الابريق) في رواية إخطية. تخدم هذه الحكاية قضيتين الاولى: تسفه العقلاء عندما يجهرون بما يرون للاخرين، والثانية: تجعل من العقلاء حكماء عندما يتكتمون على ما يرون، وفي الحالتين معا، تظهر الحكاية مالكة لعبرة سياسية اقتضت اقتباس قالب الحكاية، والحق أن الحكاية تمنح طابع الاغراء والتشويق للقارئ بدل تبني المباشرة في الاعلان عن العبرة، فالروائي من هنا يستغل الحكاية لتقنية التمثيلية المحضة، ولأن الشكل الحكائي يوفر عليه تخيل ما سبق إلى تخيله.(٣)

أما حكاية (الامير شهريار) تكاد تكون أطول الحكايات التي ساقها إميل في إخطية، وتمثل البطل الرئيسي الذي قامت حوله حكايات ألف ليلة وليلة، وقد يكون هذا التفصيل اعتباطياً، هذا البطل الذي يحاول محاربة الخيانة ذاته بالقضاء على ذوات الاخرين، قبل الغدروات بعد الليلة الاولى.

= فما هي علاقةهذه الخيانة بخيانةالقضية الفلسطينية؟

= ما هو الاصطلاح المشترك بين الخيانتين؟

---

(١)إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص ٩.

(٢) سعيد علوش: **عنف المتخيل في إعمال إميل حبيبي**، سابق، ص١٠٦.

(٣)المرجع السابق نفسه، ص ١١٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن القارئ المتوهم في هذه الحكاية لا يستعصي عليه الامر في تجديد معرفته بالحكاية التي تساق في صيغتين وحكايتين وروايتين، إذ نجد نفس معنى الحكاية يتكرر في حكاية الفلاح الذي يحمل تابوتاً فوق ظهره لزوجته، حتى يحميها من خيانته، ينكشف الامر على أنه يحمل الخيانة في ذاته، لأن بالتابوت الزوجة والعشيق معاً، كما تحمل الصبية المارد سبعين خاتماً بالذين أوقفوها، فالمارد يحمل خيانته داخل الصندوق الذي يحبس فيه الصبية، كما يحملها الفلاح في التابوت، ونجد تكرارا للحكاية نفسها في المتشائل وإخطية، فهل هو محض صدفة؟ يظهر أن معمار الرواية يسمح بالانفتاح على الحكايات كما يسمح تكرارهما، لا حرفياً، بل مع بعض التحوير، وهذا ما يفسح المجال إلى استعادة المقول السابق للدلالة على مقول لاحق، لا لعوز في الاداة، بل لايجاد بلاغة لتكرار القوالب والاشكال والمواقف.

إن استيحاء الاشكال القصصية السالفة الذكر هو محاولة لخلق تحاور بين النص الممتص والنص الجديد، ولهذا نجد أن الرواية تتحدث عن ذاتها كفن نثري يعتمد على الحكاية محللة ببعض مكوناتها كالمكان والزمان والشخوص، مشيرة صراحة إلى فهم السارد أو أحد الشخوص لماهية العمل الادبي، وقد أفاد السارد من إمكانات الليالي العربية في توظيفها للخيال الشعبي المتكئ على الجن والعفاريت لاختصار المسافات، والنص الروائي في كل ذلك لا يجعل القصة الداخلة مستقلة أو منبتة عن المتن الروائي المعاصر، بل يحاول دائماً القبض على لحظة الراهن المعيش فيخلق علاقة عضوية بينه وبين النص المهاجر، ويأتي ذلك عن طريق الاحالة المباشرة إلى الراهن(١)

وقفنا على الخلفية النصية التي تفاعل معها إميل حبيبي أو تعلق بها، سواء على صعيد الرؤية _(المادة) أو الوسيلة (الطريقة) ووجدنا أن هناك وعياً محدداً بالتراث وتصوراً خاصاً في استلهامه واستيحائه ليس بهدف محاكاته او نسخه أو نقله، ويبدو ذلك في كون مختلف النصوص المتفاعل معها (حكايات، عجائب، ليالي، تاريخ) تقدم إمكانات هائلة للاستثمار والابداع، إنها نصوص عربية نبتت في تربة عربية زاخرة بترك شعبي سردي، ينتظر فقط من يتفاعل مع هذه النصوص ويستوحيها، ويرى فيها رصيداً موحياً ل (تأسيس كتابة جديدة) أي أنه يرى فيها إمكانية لتجاوز مشكلة مطروحة على الصعيد الفني والفكري فيما يتصل ب (الابداع السردي) قصة كان أو رواية، وانحياز إميل حبيبي إلى التراث الفني والسردي الشعبي على نحو خاص يجسد اتجاهه المبني على هاجس (استلهام) و (استحياء) هذا التراث لكتابة جديدة على صعيد الرواية، وما يمكن تسجيله في همذا الصدد هو أن إميل يقصد إلى هذه الطريقة قصداً ولا شك أن

---

(١) محمد الشوايكة: **التناص القرآني في رواية متاهة الاعراب في ناطحات السحاب** سابق، ص٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لذلك أبعاداً خاصة أو دلالات معينة يرمي إميل إلى تحقيقها سواء على المستوى الجمالي أو الدلالي، ومن خلال محاكاته للنصوص التراثية القديمة، يحضر نص إميل حاملاً رؤية جديدة للابداع وخالقاً بذلك دلالة جديدة للمادة المتعلق بها ، فإميل يكتب النص القديم بوعي جديد، وليس هذا الوعي الجديد قابلاً للتجسيد إلا من خلال نوع جديد هو الرواية.

ويحتل تناص الرواية العربية الفلسطينية مع الفضاء القرآني مرتبة كبرى، وهو تناص يتكثف حول ثيمات تعمق من أجواء الرواية وانشغالاتها الفكرية والنفسية.

ظل القرآن الكريم مصدراً يستلهم منه الادباء – شعراء وناثرين– معانيهم مستغلين طاقاتهم الابداعية في الوصل بين تجاربهم وبين نصوصه، وهم بذلك يثبتون أن التراث مستمر وقابل للتشكل وإعادة الصياغة، وأنّ هذه الاستمرارية تسعفهم في تجسيد الافكار، وتصل بين منتجهم المبدع والمتلقي، لأن استلهام النص القرآني سواء كان ذلك عن طريق المماثلة أم المخالفة، يشكل قواسم مشتركة بين النص والقارئ، فضلاً عن أن هذا الاستلهام عن طريق استيحاء الافكار والمعاني بشكل ضمني تارة، وبشكل إشارات مرجعية مباشرة، كاستدعاء مفردات وتراكيب وأسماء تحيل إلى القرآن الكريم تارة أخرى.

يغطي التناص القرآني مساحة واسعة في الرواية العربية الفلسطينية، لان القرآن ذو جانب فني عند الروائي الفلسطيني، فتناص مع أياته: محاورة وتشرباً وامتصاصاً وبناء للجملة من روح النص القرآني، وكأن الصيغة التراثية (الاصل) يذوب بعضها، والبعض الاخر يبقى مرئيا من خلال كلمات أو أجزاء منه دالة عليه، ومن ذلك: "وخطرت ببالي في تلك اللحظة مريم العذراء، والميلاد العجيب، هل أهز إلي بجذع النخلة؟ أنا البتول التي سماني أبي بالوصال"(١) وهذا القول فيه تناص مع الاية القرآنية: "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا"(٢)

ومن ذلك أيضاً ما ورد في رواية (المفاتيح تدور في الاقفال) "وقيل إنني مت أو ماتت لحظة الوضع، فانهمرت الدموع والكواكب حتى اهتز الجبل وجاء يسأل عنا، فتمثل السؤال لنا بشرا سوياً"(٣) وهذا فيه تناص مع الاية القرآنية "فاتخذت من دونهم حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سويا (٤)

ومن ذلك أيضا: "وخيل إليه أنه يرى ابنة فرعون ترد الطفل إلى أيدي كل الامهات سوى أمّه، فلا تقر عين الكرمل، ولا تقر عين البحر، ولا تقر عين سرايا، ولا يقر ولا يستقر

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، سابق، ص٧.

(٢) **القرآن الكريم ، سورة مريم**، الاية ٢٤.

(٣) علي الخليلي: **المفاتيح تدور في الاقفال**، سابق، ص٤٠.

(٤) **القرآن الكريم، سورة مريم**، الاية ١٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قصر حبست فيه (سرايا بنت الغول)(١) وهذا فيه تناص مع الاية القرآنية: "فكلي واشربي وقري عينا، فإما ترين من البشر أحداً، فقولي إني نذرت للرحمن صوماً فلن أكلم اليوم إنسيا"(٢) ومن ذلك أيضا: "فكيف اهتدى إليها هؤلاء الناس، بل قالوا إن عدداً منهم شاهدها وقالوا: حية تسعى؟ هل انتزعوها من صدره، كما انتزع الخالق الرحمن من صدر آدم ضلعاً فإذا هو إخطية"(٣) وفي ذلك تناص مع الاية القرآنية "فألقاها فإذا هي حية تسعى"(٤) ومن ذلك أيضا "أم يعود هو نفسه مهما تطل غيبته إلى أن جاء يوم الحشر الفلسطيني، يوم لا يغني مولى عن مولى شيئا ولاهم مبصرون، لقد انشقت الارض فإما ابتلعتهم وإما لفظتهم وإما أحيت أمواتهم أطياف يهيمون على وجوههم عميا وبكما وصما"(٥) وفي ذلك تناص مع الايات القرآنية: "يوم لا يغني مولى عن مولى شيئاً ولاهم ينصرون"(٦) وقوله تعالى" صم عمي بكم فهم لا يرجعون"(٧) ومن ذلك أيضا "أما الدولة فتعرف كيف تحفظ أمنها وتضرب حتى لات ساعة مندم"(٨) وفيه تناص مع الاية القرآنية " كم أهلكنا من قبلهم من قرن فنادوا ولات حين مناص"(٩) ومن ذلك أيضاً: "صوت يجيء من مكبرة صوت المسجد، الله أكبر، الله أكبر، رأيت أناساً أخرين متوجهين إلى الساحة رجال ونساء واولاد يأتون، وعلى وجوههم بسمات الحياة والموت.. اليوم هو عبرة للضالين والمتخاذلين والمنافقين، ينظر المرء فيهم إلى أخية ويسأله عما قدمت يداه، اليوم لا تزر وازرة وزر أخرى، ولا يشفع للمرضعة رضيعها"(١٠) وفي ذلك تناص مع الايات القرآنية: "يوم يفر المرء من أخيه، وأمه وأبيه، وصاحبته وبنيه، لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه"(١١) وقوله تعالى "قل أغير الله أبغي ربا، وهو رب كل شيء ولا تكسب كل نفس إلا عليها، ولا تزر وازرة وزر أخرى، ثم إلى ربكم مرجعكم فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون"(١٢) ومن ذلك أيضا: "اليد المعروفة الساحرة، كانت

---

(١) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ١٧٨.

(٢) **القرآن الكريم، سورة مريم**، الاية ٢٥.

(٣) إميل حبيبي: **إخطية**، سابق، ص٨٨.

(٤) **القرآن الكريم، سورة طه**، الاية١٩.

(٥) إميل حبيبي، **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ١٠٠.

(٦) **القرآن الكريم، سورة الدخان**، الاية ٤١.

(٧) **القرآن الكريم، سورة البقرة**، الاية ١٧.

(٨) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ١٢٠.

(٩) **القرآن الكريم، سورةص**، الاية٣.

(١٠) أحمد حرب: **الجانب الاخر لارض المعاد**، سابق، ص٤٥.

(١١) **القرآن، الكريم، سورة عبس**، الايات ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦.

(١٢) **القرآن الكريم، سورة الانعام**، الاية ٦٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تعرف كيف تفك سحر الحجز، تعرف كيف تخرج الحي من الميت، فيصبح الحجر حياة، وعندما تصب تلك الحياة، بهذا الهول الجميل على القبر شاهداً أو صليبا يخرج الميت حيا"(١) وفي ذلك تناص مع قوله تعالى" إن الله فالق الحب والنوى، يخرج الحي من الميت، ومخرج الميت من الحي، ذلكم الله فأنى تؤفكون"(٢) ومن ذلك أيضا: "وكانوا علمونا أن ملك الموت اسمه عزرائيل، ولكنهم لم يعلمونا باسم الملك المفوض بأن يعبر بنا هذا الجزء من الطريق، هل هو يرحبيل أم هو عجلبيل أم هو إسرائيل الذي أسرى بعباده هذه المرة من المسجد الاقصى إلى المسجد الحرام معتبرا الامر" ردة رجل"(٣) وذلك مع قوله تعالى "سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الاقصى الذي باركنا حوله لنريه من اياتنا إنه هو السميع البصير"(٤)

ومن أمثلة التناص مع الحديث النبوي الشريف: "هذه الحرمة من دون حريم الحارة تطلع بشعرها المنقوش، والحرمة التي تظهر شعرها للرجال ترتكب معصية، وكل معصية خطيئة، وكل خطيئة في النار"(٥) وفي ذلك تناص مع الحديث الشريف "كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار"(٦) ومن ذلك أيضا "لا فضل لعربي على أعجمي إلا بملوكهم"(٧) وفي ذلك تناص مع قول الرسول "لافضل لعربي على اعجمي إلا بالتقوى"(٨) ومن ذلك أيضا "فأنتم ترون في ما أصابكم: أما نحن فان الطوق هو حياتنا أتقولون: من المهد إلى اللحد، اما نحن فنقول: من الطوق إلى الطوق"(٩) وفي ذلك تناص مع قول الرسول "اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد"(١٠)

وعلى المستوى الشعري والمأثورات الادبية، فيبدو أن التواصل بهذه المواريث جاء بصيغة تناصية، ومن ذلك "كيف أشرح لكم هذه الحقيقة، عن تلوث مياه الشرق العذرية وطبيعته

---

(١) فاروق وادي: **رائحة الصيف**،، سابق، ص ٨١.

(٢) القرآن الكريم، **سورة الانعام**، الاية ٩٤.

(٣) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**،سابق، ص١٠٢.

(٤) **القرآن الكريم، سورة الاسراء** ، الاية ١.

(٥) جمال ناجي: **وقت**، سابق، ص ١٩.

(٦) الامام النووي: **شرح صحيح مسلم** ط١ دار المعرفة، بيروت، ١٩٩٤م، ص٣٩٢.

(٧) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ١٠٥.

(٨) الامام النووي: **صحيح مسلم**، سابق، ص ٢٠١.

(٩) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ١٨٦.

(١٠) أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة: **سنن الترمذي**، دار الفكر للنشر والتوزيع. د.ت، ص ٢٨-٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العذراء أن انحرف عن "مجرى" هذه السيرة – المسيرة فهي ليست في ملتي واعتقادي أطروحة فلسفية، بل واقعاً حسياً معاشاً"(١) وفي ذلك تناص مع قول أبي العلاء المعري:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شاد.

ومن ذلك أيضا: "وكنت حين يعرض هذا الرف أمامي، أخفف الوطء على دعاسة البنزين في سيارتي متطيراً بأن أديم هذا الارض مسرح قديم لهذه التراجيديا"(٢) وفي ذلك تناص مع قول أبي العلاء المعري:

خفف الوطء ما أظن أديم الارض إلا من هذه الاجساد

ومن ذلك أيضا: "أني كنت أيام الشباب، أيام استعمار بريطانيا لفلسطين، إذا دعيت لتأبين شهيد أو مناضل افتتح كلمة التأبين بالعبارة التالية:- وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر، واليوم أخاطب حكام الجزائر الاحياء الذين يأكلون ويشربون بعبارة تقول: وفي الأيام الحالكة تفتقد الضمائر والمبادئ، وتبقى شعارات الاستهلاك"(٣) وفي ذلك تناص مع قول الشاعر أبي فراس الحمداني:

"سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر"

ومن ذلك أيضا: "تلك جثتك ، ماهمني آكل رغيفي واضاجع زوجتي، واقضي حاجتي، وأنام ملء جفوني"(٤) وفي ذلت تناص مع قول الشاعر:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم.(٥)

وفي روايته (البحث عن وليد مسعود) ينطلق جبرا لتوليد دلالات جديدة، مفارقة لدلالة التركيب الاصلية، مثل قول أمرئ القيس المشهور: "اليوم خمر وغدا أمر" حيث يأتي الكاتب بعبارة محورّة: "الليل خمر والنهار أمر"(٦) وفي هذا التحويل والتناص يحتفظ الكاتب من التركيب المسكوك بالخبر ويبدل المبتدأ : اليوم – الليل، غداً – النهار، وبهذا التحويل يغير الدلالة المستقبلية الكامنة في قول امرئ القيس إلى حركة دائرية، تفيد معنى التكرار الذي نجده في الظرف (ليل نهار) الذي يدخل على عدم انقطاع العقل، والذي يقترب من التكرار الملّح والايقاع الرتيب الممل، ثم يطور الكاتب المعنى بتحويل جديد في التركيب بتبديل الخبر.

---

(١) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**: سابق، ص ١٥٠.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٧٦

(٣) أفنان القاسم: **القمر الهاتك**، ط١، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٠، ص ٣٩.

(٤) علي الخليلي: **المفاتيح تدور في الاقفال**، سابق، ص ٤٩.

(٥) المتنبي: **الديوان**، ج٤، ص ١٠٨.

(٦) جبرا إبراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، سابق، ص ٣٢٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اليوم خمر وغدا أمر

الليل خمر والنهار أمر

الليل عرس والنهار مأتم

فنجد الاحتفاظ بالبنية النحوية والايقاع مع تغيير في الوحدات المكوّنة للتركيب المسكوك، فيتحول التركيب إلى قول نشاؤمي يؤكد الكاتب دلالته باختتام المقطع بجملتين متشابهتين "من فاتحة لفاتحة والبقاء في حياتكم، البقاء في حياتكم" فيصبح الليل والنهار هنا متساويين، ولاجدوى من الحياة (ماكو فرق) وهكذا تتحول مقولة امرئ القيس البرجماتية المنبئة ببطولته المقبل في الثأر لأبيه إلى مقولة عدمية(١) .

ونجد في استشهاد جبرا بالعبارة الشهيرة "العدو أمامكم والبحر ورائكم"(٢) تدل هذه العبارة على حتمية الموقف، وعدم وجود خيار أمام المخاطب، ويدخل الكاتب هذه العبارة في سياق من التضاد بين احتمالين: "فعل ولا فعل، قاتل ومقتول، العدو من أمامكم والبحر من ورائكم" (٣) غير أن الكاتب هنا يمد الصورة إلى أبعد من المقولة المأثورة، فقد فجرت في ذهنه صورة البحر من جانب والغابة من جانب آخر". ربما قد أوحى إليه لفظ العدو صورة الغابة التي رآها مكبث تتقدم نحوه لقهره طبقاً لنبوءات الساحرات، وعندئذ يحدث التحام التراث الغربي بالتراث العربي"(٤) مما سبق نرى أن هذا النمط من التضمين التناصي يُعَد شكلاً من أشكال التواصل بالتراث، بمحاورة النصوص التراثية بحيث لا يشكل النص المستحدث أو النص المعارض نصاً مقوضاً للنص المعارض أو النص التراثي، بل يبقى نصاً أصيلاً لا يطمس، وكذلك فإن هذه المحاورة ليست اجتراراً لنص أخر، بل إنها تولد تفاعلاً خصباً بين النصوص ، بحيث يمنح النص الجديد عن الروائيين الفلسطينيين وضع الانتاجية وليس إعادة الانتاج.

بقي أن نقول: إن تناص الروائي الفلسطيني (التراثي) يجعل عمله منتمياً إلى ديمومة متجددة، مجّددة، متحوّلة محوّلة، يجعله بمثلك ما هو مشترك مع غيره من التراث الشعبي والتراث الديني والادبي والتاريخي والاسطوري، وغيره من المعطيات الانسانية التي سبقته إلى

---

(١) سيزا قاسم: "البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود"، سابق، ص ١٩٦-١٩٧.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا: **البحث عن وليد مسعود**، سابق، ص ٣٦٣.

(٣) المصدر السابق نفسه ، ص٣٦٣.

(٤) سيزا قاسم: "البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود" سابق، ص ١٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الظهور "فيسعى إلى مطلب نفي لها، ليحقق صيرورته ومقروئيته دون أن يتخلص من "الصدى" الرجع المتروك فيه".(١)

*** التراث والازدواجية اللغوية في الرواية العربية الفلسطينية.**

لعل المنطلق الواقعي للأدب في أن يرتبط بالواقع.. والتوجه إلى الجماهير، وأن يتعامل مع اللغة التي تتواصل بالحياة، أوجد في بناء الرواية اللغوي (ازدواجية) فهل يمكن اعتبار (الازدواجية اللغوية) نوعاً من التواصل بالتراث اللغوي الشعبي، مثيلاً بالتواصل المضموني للتراث بأشكاله؟ فطالما أن الادب فعالية اجتماعية، فإن اللغة هي أداة هذا الادب.

والازدواجية اللغوية كما يقول سميح القاسم في المقابلة التي أجراها معه شوقي أبو زيد، يقول: "إنها أدوات لتأكيد حالة، وهذه المزاوجة ليست في سبيل الرفاه الفني أو الطرافة الفنية، بل لأن هذا التداخل بين لغة القاموس واللغات المحكية والاجنبية هو بمجمله الكيان الثقافي المتناقض والمنسجم في آن، الذي نعيشه ونكتب فيه، ونتنفس منه ونحيا عليه"(٢)

ولا يقصد في استعمال الالفاظ المحكية الاخلال فنياً، ولو شاء أن يتحاشى هذه الالفاظ لفعل بالاتيان بمرادف لها من الفصحى، إلا أن الفن ليس مجرد معان تصب في قوالب من الالفاظ، فالالفاظ من صميم العمل الفني، واختيار الالفاظ المحكية، لم يكن ناتجاً عن عجز في البحث عن كلمة ملائمة في الفصحى، بل هو متعمد يراد به إعطاء اللون المحلي الاقليمي ما تقتضيها ضرورات الصراع القائم.

وقد جاءت الازدواجية اللغوية في الرواية العربية الفلسطينية في استخدام الكلمة المحكية، والصيغة المحكية للكلمة، حتى لو اتخذت شكلها الفصيح، وكيفية التلفظ بها أو تخفيف الصوت أو استبدال حرف فيها بحرف، وكذلك العبارة المحكية والمثل المحكي والاغنية المحكية.

اللغة قبل أن تكون أداة الفنون الادبية، هي ظاهرة اجتماعية كوسيلة للتخاطب وللتفاهم، فمن هنا، يحتاج الاديب أن يستخدم الالفاظ والمفردات والصور التي تبني جسراً بينه وبين الجمهور، فيحيل إلى استخدام المفردات والكلمات الشائعة في الحديث اليومي، دون أن يخلّ في البناء المعجمي للكلمة، وماالامر إلا إقامة علاقات وارتباطات جديدة بين المفردات والتعابير تحمل ايحاءات جديدة. ولكن الكلام العادي، والمحلي في إقامة علاقات الروائي في جمل وتراكيب وصور، تجعله يخرج من كينونته العادية إلى التشكيل الفني، وهذه مهمة الاديب في التعامل مع اللغة متجاوزاً وسيلتها العادية إلى مستوى الخلق الفني في ذاتها.

---

(١) بشير القمري: "مفهوم التناص بين الاصل والامتداد"، سابق، ص٩٢.

(٢) شوقي أبو زيد: **التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم الادبية**، رسالة ماجستير، الجامعة الاردنية، ١٩٩٢م، ص ١٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والنزعة التراثية عند الروائي العربي الفلسطيني جعلته يقترب من الجمهور لغة وهموماً وآلاماً وأمالاً وتطلعات ومعاناة وممارسة، وهذا الاقتراب بهذه الكيفية جعله كثير الاستخدام لمفردات شعبية وعبارات يومية، وصيغ محلية، تشكلت في أعماله، فتميزت بمفردات خاصة به، وتراكيب خاصة به، وصور خاصة به، ولعل تأكيد الاصالة والتحدي للغاضب، والتأكيد على الاستمرار والوجود دفع بالروائي العربي الفلسطيني لأن يستخدم اللغة المحكية بمفرداتها وبعباراتها اليومية.

اللهجة في الرواية ليست تحفيزاً واقعياً - حسب مفهوم الشكليين للتحفيز - فكما أن الشخصيات في الرواية ليست هي الشخصيات في الواقع، وإنما هي من صنع الكاتب، فإن كلامها - أيضا - ليس هو كلام الناس ولا محاكاة لكلامهم، وإنما هو صناعة فنية، وأسلوب فني يستخدم الكلمات والجمل التي تستخدم في الحياة، ويصنع قولا مختلفاً، ويتخذ شكلاً جديداً من الخطاب، هو الخطاب الفني، فالخطاب (الرواية) خطاب فني يستخدم اللغة التي هي مؤسسة اجتماعية، ويحتوي على طبقات متعددة من الخطابات المتداخلة والرؤى والاصوات والاساليب والمواقع.(١)

فاللغة الروائية لغة ديناميكية، وظيفية، ترتبط بوضع وتتطور فيه، ولا تأخذ معناها إلا من محايثتها لذلك، فهي لا ترى خارج الوضع الذي تحكيه. وتمتاز كذلك بحيويتها وبغناها التعبيري، تندمج بالحدث وبالشخصية، وتتطور بتطورهما ، فتتوتر بتوترهما، وتهدأ بهدوئهما، فهي تكتسب صفاتها من الحدث الذي ترويه.(٢)

لا يمكن طرح الوعي في الرواية العربية دون التطرق إلى اللغة الروائية التي حققت منذ مرحلة التأسيس الأولى انزياحاً بالنسبة للغة المقامة والمقالة بدرجات متفاوتة، محاولة لطبيعتها التعددية، استيعاب اللهجات العامية والمفردات والصيغ الاجنبية في الحوارات، ثم في السرد، مع احتفاظها بالموقع المركزي الذي يتيح لها أن تكون اللغة الحاضنة لمختلف أشكال التعبير الفئوي والطبقي والقومي.

يعتبر توظيف اللهجات العامية (المحكية) في النص الروائي ضمن حدود معقولة، مبرراً فنياً وايديولوجياً، غير أن تجاوز تلك الحدود، كما في حالات قليلة، يجعل ذلك التوظيف ذا طابع إشكالي على المستويين القومي والابداعي على السواء اعتبارا للفروق اللسنية، بين تلك اللهجات التي يؤدي استعمالها بشكل مبالغ فيه إلى الحيلولة دون أي تواصل حقيقي بين المبدع والمتلقي في مجموع الوطن العربي.(٣)

---

(١) عبدالرحيم الكردي: **السرد في الرواية المعاصرة**، سابق، ص ٣٩.

(٢) فيصل دراج: "الرواية الفلسطينية بين الوهم والواقع"، **مجلة شؤون فلسطينية**، ع١٠٨، ١٩٨٠م.

(٣) أحمد اليابوري: "الرواية العربية والوعي القومي"، **مجلة الوحدة**، ع٥٨، س ٥، ١٩٨٩م، ص ٥١-٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لذلك نجد الكاتب الروائي يعمل على بعث الحياة في اللغة، ومنحها طاقات تمدها بحرارة التبليغ الآني أو الحاضر، حرارة تستمدها من التفاعل الدائم بين قائلين ومتلقين في الوقت الذي لا تنفصل اللغة في علاقاتها عن الانسان والمكان والزمان، فهي شبكة من العلاقات تتفاعل وتمتد عبرمفاصل الرواية جميعها، ويظهر ذلك جلياً في روايات غسان كنفاني، يقول الدكتور عبدالرحمن ياغي في معرض دراسته لرواية (أم سعد) "ولاحظت لنفسي كيف قالت إنه "سيرجع" ولم تقل إنه "سيذهب" ولكنني لم أفكر كثيراً، كانت أم سعد قد علمتني طويلا كيف يجترح المنفى مفرداته، وكيف ينزلها في حياته، كما تنزل شفرة المحراث في الارض، وقالت "اسم الله عليك" إنه يحمل ساعدة كما يحمل النيشان، قال إنه صار قائد فرقة وانهم يسألونه دائماً، لماذا ياسعد توسع خطواتك؟ إنه في الامام – وقلت له: إبن أبوك"(١) وأنت قادر في جميع مفاصل الرواية على أن تعثر على هذا الحديث البسيط الذي يتدفق ذكاء وانسانية وحكمة وفلسفة.. وانت تلاحظ الجيل الذي يوسع خطواته، وأنت تلاحظ كذلك قدرة المواقف الاجتماعية المثيرةعلى اجتراح مفرداتها ودلالات هذه المفردات، وإذن فبساطة التعابير وبساطة البنية الروائية لا تبتعد بها عن العمق والتفوق في المستوى"(٢)

وفي رواية (أم سعد) تصبح اللغة قضية تحمل هم الانسان والمكان والزمان، فيها رموز وإشارات ذات دلالات عميقة وبسيطة عن التغير وكثيراً ما وردت في شكل حوار بسيط ممتلئ بالذكاء والانسانية واللغة المحكية. "وقالت أم سعد: ومنين الاخت بلاصغرة؟ أنا من الجنوب: فلسطينية؟ لا : لبنانية من الجنوب: يختي والله لم أكن أعرف، ولم يقولوا لي، خذي اشطفي بقية الدرج، الله يقطع ها البناية وصحابها، أنا اشتغلت هنا شهراً وثلاثة أيام، وأجرة الاسبوعين الاخيرين لم أقبضهما بعد، غدا صباحا قولي للخواجا إن أم سعد سامحتني بالأجرة: وماذا يريد ذلك الرجل القصير منك؟ إنه يردني أن أعود، قال لي في المرة السابقة إن شغل المرأة تلك لا يعجبهم، وإن شغلي أحسن، ولكنهم كذابون وأنا أعرف.. إنهم يريدون أن يوفروا ليرتين... يريدون ضربنا ببعضنا نحن المشحرين، كي يربحوا ليرتين".(٣)

إنها قصة بسيطة وحوار بين عاملتين، بسيط لكنه – وبتعبير الدكتور ياغي – يهزّ البدن، كل هذا كان لانه جاء صوت الفعل والواقع والايقاع الحياتي، وهي تحمل كل الفلسفة الواقعية المتعلقة بأفراد هذه الطبقة وعلاقاتها بالطبقة المستغلة التي تأكل جهدها، مثل هذا الحوار لا يتأتى الا في بنية روائية ملحمية بسيطة، كالماء وعميقه كجذور الأشجار، إنه حوار بسيط يتدفق ذكاء

---

(١) غسان كنفاني: أم سعد، سابق، ص ٢٨.

(٢) عبدالرحمن ياغي: **مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته**، سابق، ص ١١٦-١١٧.

(٣) غسان كنفاني: **أم سعد**، سابق، ص ٥٩-٦٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإنسانية، بسيطة في اللغة هذه الرواية، ولكنها بساطة لا تخل بالعلاقات اللغوية ولا تخل بالبنية اللغوية، إنها اللغة التي تحمل هموم هذه الطبقة الفقيرة.(١)

وفي روايته (سداسية الايام الستة) ألح إميل على انتقاء ألفاظ معينة استخدمها في جميع لوحاته، وهذه الالفاظ وإن كانت تجنح نحو العامية الفلسطينية أو اللغة المحكية، إلا أنها تطعّم نصوص هذه اللوحات بنكهة طيبة، وتجعل لها طعماً جديداً ومذاقاً جديداً، ومن الامثلة على ذلك: "نطّ عن العاشرة شبراً أو شبرين"(٢) وقوله "وهي عائلة طالعة من الحيط"(٣) وقوله: "فأثبتت له أنها هي أيضا تعرف كيف تقذف الدبش"(٤) وقوله: "وظلوا يمرحبونه من عتبة البيت حتى دكان أبي إبراهيم"(٥) . ولعل الاهتمام باللغة المحكية له سبب اجتماعي يتعلق بأن اللغة عند أبناء الارض المحتلة بكل ما تحمله من ايحاءت جزء لا يتجزأ من المصونات التي لا يتنازل عنها أصحابها، شأنها في ذلك، شأن الارض والبيت والشجرة.(٦) وفي لوحة (العودة) يستخدم إميل اللغة البسيطة ليُعبّر عن واقع سجينة في السجن تخاطب أمها من الزنزانة.

إن كلمات إميل تحتل قيمتها الادبية، وذلك من تحقيقها لشكل راق بين جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، ثم كونها تحتل الموقع الجديرة باحتلاله في جبهة المواجهة الحضارية مع الاعداء، فتمد المسيرة بشحنة لخطوات أخرى تتحدى الاعداء من أجل ضمان البقاء لهذا الشعب الذي يكتب عنه إميل. ومن خلال روايته (السداسية) يتبدى لنا أن اللغة المستعملة هي لغة تعبر عن واقع معين ومرئي، ولعلّ ما يؤكد هذا التوجه، اللجوء إلى استخدام وسائل تعبيرية دارجة، وبذلك تكون الكلمة أقرب للحقيقة اليومية خاصة وأن العديد من الشخصيات القصصية تمتاز بالبساطة.

---

(١) عبدالرحمن ياغي: **مع غسان كنفاني في حياته وقصصه ورواياته**، سابق، ص ١٢٢.

(٢) إميل حبيبي: **سداسية الايام الستة**، سابق، ص٥٧.

(٣)المصدر السابق نفسه، ص ٥٨.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٥٩.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ٥٩.

(٦) إحسان عباس: "أصابع حزيران والادب الثوري، **مجلة الاداب**، ع٥، س ١٨، ١٩٧٠، ص ٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي رواية (المتشائل) نعثر على كم هائل من الالفاظ المحكية مثل: "مليح إنه صار هكذا وما صار غير شكل"(١) و "وقامت إلى ايقونة ستنا مريم، وأخرجت صرة من قماش أبيض"(٢) و "فلما تنطّح له زميلنا الشلفاوي"(٣)

طعم إميل (المتشائل) بكثير من المصطلحات المحكية الدارجة، مما جعلها ذات طعم جديد ومذاق جديد، وكان استخدامه لها تجذيرا وتخليدا للناس الذي يستخدمون هذه الالفاظ فوق أرضهم، وبهذا يكون تمسك الرواية بهذه الالفاظ في موطنها معادلا لتمسك الناس بأرضهم وموطنهم وزيتونهم ودارهم وبحرهم، وجه محاولات اقتلاعهم، فهذه الألفاظ (اللغة) هي الاطار الذي يحكم حياة هؤلاء الناس اليومية، وبالتالي وجودهم الحياتي مثلما هي الالفاظ الاطار الذي يحكم علاقات الرواية الفنية.(٤)

يلعب الجناس دوراً مهماً في رواية المتشائل، فهو يبسّط اللغة، ويقيم لها ايقاعات موسيقية، تتحاشى الابتذال بتحاشيها للسجع "فعاد معلمي واتكأ حيث كنت متكئاً على المزاولة، وقد زاولني القلق:(٥) وقدتصل الامور إلى حد استنباط كلمات جديدة "استفرغني الفراغ(٦) رغم أنها تأتي هنا مفتعلة، لكنها تحمل في أماكن أخرى العديد من الدلالات، لانها تلخص سلسلة أحداث مأساوية بلفظة واحدة "قرية برطعة في المثلث مقطعة"(٧)

كما استخدم الكاتب إميل حبيبي التكرار الذي هو ميزة كل قصة شعبية، لانه يقيم من جهة أولى ايقاعاً خاصاً رتيباً ومألوفاً، فيترسب في ذاكرة السامع أو القارئ، ويقدم إشارات تحمل مداليل مختلفة لا تتحد إلاّ في السياق "فلما نزلت عن الحمار رأيتني أطول من الحاكم العسكري، فاطمأنت نفسي حين وجدتني أطول منه بدون قوائم الحمار"(٨) هنا تأتي الفكاهة لتغطي عجزاً من جهة ولتؤشر إلى إمكانية مستقبلية من الجهة الثانية، أو قد تحمل معنىً مأساوياً مباشراً "جاءت النهاية حين استيقظت في ليلة بلا نهاية"(٩) كما يجري داخل هذا السياق استخدام كلمات عامية تختصر حركة كاملة "هاذ يهش وذاك يكش"(١٠) أو تسترجع مثلاً شعبياً "كل شيء في وقه

---

(١) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ٢٣.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٦٢.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٧٥.

(٤) محمد كامل الخطيب: **اللغة – الرؤية – الرواية**، سابق، ص ٨٤.

(٥) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ٢٤.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص ٢٤-٢٥.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص ٥١.

(٨) المصدر السابق نفسه، ص ٢٢.

(٩) المصدر السابق نفسه، ص ٢١-٢٢.

(١٠) المصدر السابق نفسه، ص٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعسل"(١) فتتداخل هذه العناصر الايقاعية لتشكل ايقاعاً خاصاً بالجملة النثرية، فيجري إدغام الجنس والتكرار والكلمات العامية داخل بنية جملة متوازية "فذلك حين أفرطت في الولاء حتى أصبح في عرفهم تفريطا"(٢) أو يجرى التركيز على عنصر ايقاعي واحد، حرف يتكرر ليستخرج من عناصره نكتة سوداء، نقرأ في الكتاب الاول من رواية (المتشائل) هذا المقطع: "نحن من الكويكات التي هدموها وشرّدوا أهلها، فهل التقيت أحداً من الكويكات، فأعجبني ترديد الكاف في الكويكات، فعاجلت ضحكتي قبل أن تنطلق لولا صوت امرأة جاء من وارء المزاولة غرباً، البنت ليست نائمة يا شكرية، البنت ميتة يا شكرية"(٣) الكاف التي كادت تضحك المتشائل وتضحكنا تتحول في (شكرية) إلى كاف مأساوية.(٤)

كما نلاحظ أن إميل يتنقل في روايته (المتشائل) في استخدام الافعال من الماضي إلى المضارع، ومن المضارع إلى الماضي، ومن المعلوم إلى المجهول، ومن المجهول إلى المعلوم، ومن الغائب إلى المخاطب، ومن جملة توكيدية إلى جملة خبرية، ومن جملةخبرية إلى جملة استفهامية، وعن طريق هذا الاستخدام انتقل من معنى إلى معنى ومن صورة إلىصورة، ومن موقف إلىموقف.(٥)

وحديث إميل عن (إخطية) الخطيئة الاولى، فيه قدرة فنية كبيرة، وذلك في تحميل اللغة أمانة لا يقوى عليها سواها، تراه يُحمّل اللغة عبء القضية وهمّ الحادثة، وأبدع في هذا المجال كل من الجاحظ والشدياق ومارون عبود وإبراهيم اليازجي وشكيب أرسلان. ويؤكد الدكتور عبدالرحمن ياغي أن من لا يتذوق اللغة، كيف نتحول إلى دائرة الحداثة من مناجمها، لا يستطيع أن يتذوق إخطية.(٦)

ويظهر اهتمام إميل حبيبي باللغة حيث يشير "حبي للغة حب طاغ متوارث عن أجدادنا الاقدمين الكنعانيين والذين كانوا أول من أهتدى إلى مفتاح الحضارة. وهو حروف الابجدية، ولما كان اكتشاف النار هو مفتاح البيولوجي، ظهور الحيوان المتميز بالمادة التي تفكر، فان اكتشاف الحروف هو مفتاح الحضارة السيكولوجي"(٧) فانظر إليه كيف يتلاعب باللغة، ويظهر قدرتها الفنية الفائقة: "ولا أعود الان إلى ذكر سرايا والبحث عنها، وراء كل أجمة وكل موجه، وراء كل

---

(١) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق ، ص ١٥.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٦٧.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٣٣-٣٤.

(٤) إلياس خوري: **الذاكرة المفقودة - دراسات نقدية**، سابق، ص ١٧٠,١٧١.

(٥) نادر قاسم: **تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية**، سابق، ص ١٤٧.

(٦) عبدالرحمن ياغي: **هوامش على رواية إميل حبيبي إخطية**، سباق، ص ١١.

(٧) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سور وكل حائط بيت، وكل قرنة معتمة، إلا في هذه العشية، فماذا عدا مما بدا؟ أجبته: ما عدا الا هذا الذي بدا، وما لم يبد مـا عدا ولـن يعـود، وأتحدى (أنطـوان شـماس) أن يترجم هذا الطبـاق والجناس إلى لغة قريبة أو بعيدة، وعلى رأسها (لغـة أكلونـي البراغيث) التـي تغنـدرت بهـا لغتنـا الصحفية ضغثاً على إياله، وتعويضاً عما أخذوه عنا، من بين ما أخذوه منا، مـن مثل (المنقل) و (كسّح) و (دخيلك) و (دبكة) و (مبسـوط) أو (مبسـوطة) و (مبسـوطة) تجمـع علـى (مبسـوطات) جمعاً مؤنثاً سالماً، ولتسلموا وليسلموا، مادامت اللغة لا حرج علينا ولاهم يحزنون"(١)

ولعل الاستخدام الواسع للصيغ اللغوية التراثية الفصحى، والاسلوب اللغوي فـي المقامـات وغيرها يظهر جلياً في الرواية العربية الفلسطينية الحديثة نذكر منها: "تجهنموا ونتجهنم، يريدوننـا أن نتجهنم ولكن أين هي جهنم؟(٢) وكذلك "فهذا الليل أليل"(٣) وكذلك "دخل حارتنا مستجيراً، جـاء إلى الحارة عبر حارة مجاورة، دخل ضعيفا مستضعفاً، مطروداً ومطارداً"(٤) وكذلك "وطرق بابها المحطم، وهو يرفع رأساً شامخاً، ونسي أنّ في أعماله العطـب وفـي اطرافـه الوصـب"(٥) وكذلـك "فلماذا لا يكون الغول من الايغال؟ وهل من ايغال أشد غـولاً مـن ايغـال طفل وحيد فـي بـراري المسكونة(٦) وكذلك "وكان العرب قد سبقوا إليـه حيث قـالوا: شمّر للحـرب وشـمّر للسلم وشـمّر للعمل وشمّر للصلاة، ولم يقولوا: تقبّع أو تسرّبل أو تكوكف او تلثـم او ولـول"(٧) وكذلـك "وكـانت الريح صرصراً والارض قرقراً"(٨) وكذلك "رؤوس حيوانات أو فوارس على أفـراس وهـي تشن الغارة"(٩)

تفجر النصوص السابقة في نفس المتلقي مذاقاً ومغايراً لما نـراه فـي الكثـير مـن انحطـاط الكتابة الراهنة: مذاق التراث ورائحته الموجعة حين يتسللان إلـى شـرايين اللغـة فيلهبـان تركيبهـا وايقاعها، ويدفعان بهما إلى أقصى حد من التماسك والكثافة. إن اللغة هنا لم تعد كمـا كـانت لغـة متعدية، بل غدت بفضل طابها الاستعماري الجمالي، لغة لازمة تتجه لاصوب مرجع خارجي بـل صوب ذاتها، صوب ما تحتشد به من شعرية وتوتر.

---

(١) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ١٥١.

(٢) جمال ناجي: **وقت**، سابق، ص ٤٤.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٧٢.

(٤) ربحي يخلف: **تفاح المجانين**، سابق، ص ٣٣.

(٥) أفنان القاسم: **مدام حرب**: سابق، ص ٦٥.

(٦) إميل حبيبي: **سرايا بنت الغول**، سابق، ص ٩٠.

(٧) إميل حبيبي: **المتشائل**، سابق، ص ١٠٥.

(٨) المصدر السابق نفسه، ص ١٥٢.

(٩) المصدر السابق نفسه، ص ١٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن حيوية اللغة حين يشحذها الهاجس المجازي في النص فانها تنتقل بأشياء العالم الداخلي واحتدامات الذهن، بقيمتها وتجريدها إلى وضع أخر، ليكون لها حضور الضوء وملمس الحجر، وهكذا ترتفع هذه اللغة بالافكار والمشاعر في الرواية إلى مستوى المحسوسية والجلاء التامين(١) ولا تنتهي طاقة اللغة حين تريد الانفلات من قفص النثر، عند الصورة أو التشبيه فحسب، بل تجنح دائماً إلى التمرد على طبيعتها النثرية، فترتكب الكثير من الانحرافات الممتعة التي تثري حيويتها، إن إميل حبيبي وغسان كنفاني يميلان إلى تحريك مروحة اللغة في فضاء يمتد بين التجريدي والحسي ويسعيان إلى "إذابه أحدهما في الاخر وصولاً إلى وحدة ضدية ممتلئة بالذهني والملموس معا.(٢)

اللغة في رواية (الاعمى والاطرش) لغسان كنفاني هي شعر بالغ النقاء، اللغة تنسج نفسها حول رموز المستقبل، لذلك فايقاعها الموسيقي هو مؤشر على الخروج، إنها لغة الجذور الذي يصفي الحوار فيحيله من مجرد حديث له طابع التأشير في الرواية إلى عالم مستقل، عالم يتوالد فيه النقيض، ويخرج من رحمه علامة جيدة، الحوار يتجاوز الواقع الذي يشد (مصطفى وحمدان) الرواية إليه، بل يتجاوز الاطار الاول بأسره، ليصبح نسيجا لواقع أكثر تعقيدا، المطروح هنا ليست فلسطينية كنفاني، إنه لا يقودنا إلى فلسطين، بل يقود فلسطين إلي مستقبلها، ينطلق منها: من اطاراتها الواقعية ليصلنا بالازمة الكبرى التي تعيشها حركةالثورة العربية، علاقتنا بالتراث، مستبقلنا عبر لغة تتجدد وقدرة مذهلة على الانتقال بالصورة الشعرية إلى ذروة التوتر هو ما يميز رواية الاعمى والاطرش(٣)

أما في (الصبار) فتجنح سحر خليفة باللغة إلى الشعرية الموحية ، فتشارك في صنع الحدث وتخلق إيحاءاته المناسبة، وتستخدم الكاتبة اللغة الوظيفية القصيرة الجمل والمتوترة أحياناً لتكثيف الايحاء، تقول: "نحن ننمغض وأنتم تتمخضون، وتعيروننا بعدم الولادة ماذا نلد؟ هل لقحنّا النهر المقدس ولم نلد؟ غوصي يا بلدي في الأوحال، ولتطف على السطح آلاف الطحالب، ولنقل على الارض السلام".(٤) ويرجع فخري صالح هذا التدفق الشعري إلى عجز الشخصية التي تلجأ إلىالترجيح الشعري، والمتخيل تستعيض به عن المشهد الواقعي.(٥)

---

(١) أ.ف. تشيتشرين: **الافكار والاسلوب – دراسة في الفن الروائي ولغته**، ترجمة: حياه شرارة، بغداد ١٩٧٨م، ص ١٩٠.

(٢) علي جعفر العلاق: **شعرية اللغة الروائية**، سابق، ١٤.

(٣) إلياس خوري: **الذاكرة المفقودة – دراسات نقدية** – سابق، ص ١٠٧.

(٤) سحر خليفة: **الصبار**، سابق، ص ٧٥.

(٥) فخري صالح: **في الرواية الفلسطينية** ط١ دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كما تستخدم سحر خليفة في روايتها (الصبار) اللهجة المحكية النابلسية بكل ما فيها من عمق اليومي المعاش وارتباط بالارض والانسان، تستخدمها على ألسنة الشخوص المثقفة، ولم تسلم من الوقوع في بعض الزلل، فتخلط بين اللهجات لتضع اللغة المثقفة الواعية على لسان شخص لا يملك أن ينطق بها، ففي حديث أبي صابر عن زوجته" هذه المرآة جوهرة، تحاول أن تشد من أزري بالدعوات والبسملات، لا بأس، مورفين مستحب، لكنني بحاجة للمجديات"(١) نرى في هذه اللهجة ونوعية المعرفة الواردة في الحديث شخصاً غير أبي صابر الذي عرفناه، ويندرج تحت هذا السياق حديث (باسل) الذي لا يمكن أن يصدر عن مداركه التي عرفناه عليها "وعندما تزيل الكريم وتلمس الوجه الضاحك تصاب برعشة جنسية لذيذة"(٢) ويرى عادل الرواي "إخفاق سحر في المزج بين العامية والفصحى بطريقة فنية أصيلة"(٣) ويشاركه هذا الرأي عادل الاسطة الذي يقول: "ترى أبطالها تارة يتحدثون بالعامية، وتارة بالفصحى وتارة تمزج الفصحى بالعامية في نفس الموقف على لسان شخصياتها(٤) .

واللجهة الشعبية التي تستخدمها الكاتبة تخضعها للصقل وبعض التعديل، يتحدث أشخاص الرواية في طواعية وتلقائية، وهي تشكل مستوىً لغوياً قائماً بذاته، ومع ذلك تخلق الكاتبة مستوى لغويا اخر في الحوار، حين تنطق بعض الشخصيات بالفصحى، وتجرى به مناقشة طويلة.(٥)

وفي روايتها (باب الساحة) نجد اللغة الشعبية المحكية النابلسية النكهة، هي اللغةالتي كتبت بها الرواية، فالرواية تصدر عن حي شعبي وشخوص الرواية يعيشون في هذا الوسط، مما دفع الكاتبة إلى اعتماد لغتهم، ليس في الحوار وحدة، بل وفي السرد أيضا، وتكثر الكاتبة كعادتها من استخدام المونولوج، فتتدفق اللغة بحرارة تحمل الدلالات الواسعة، واللغة الشعبية بصفتها لغة تواصل إنساني يومي زاخرة بأعمق الدلالات، إلا أننا نجد أن (سمر) تتحدث بلغة تختلف قليلاً، فلغتها مثقفة تنحو إلى الفصيحة "ماذا لو أعطاني عهداً، وكسر العهد باسم التغيير؟ ماذا لو أعطاني حباً وذاب الحب باسم التغيير"(٦) ويتضح لنا من خلال هذا المنولوج أن الكاتبة أعطت اللغة اهتماماً خاصاً في هذه الرواية، فجعلت لغة كل شخصية تناسب درجة وعيها وثقافتها(٧) .

---

(١) سحر خليفة: **الصبار**، سابق، ص ٦٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٢٦.

(٣) عادل الراوي: حول "الرسائل المتبادلة بين إميل حبيبي وسحر خليفة"، **مجلة الجديد**، ع٣، ١٩٧٨م، ص ٢٩.

(٤) عادل الاسطة: "محاولة لقراءة الصبار"، **مجلة البيادر السياسية**، ع١٢، س١، ١٩٧٩، ص٥٢

(٥) علي شلش: **الصبار**، مجلة فصول، ع٢، ١٩٨٢م، ص ٢٧٣.

(٦) سحر خليفة: **باب الساحة**، سابق، ص ١٩٣.

(٧) نسرين شنابلة: **روايات سحر خليفة**، سابق، ص ١٥٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونحن لو تتبعنا تركيب الجمل في هذه الرواية لوجدناها جملاً شعبية التركيب "حلاق وعيوق ومزنطر وبحكي لبناني ويلبس إسوارة"(١) وكذلك "أمي لا متعلمة ولا مسخمة، بتخيط منيح"(٢) وكذلك "وبقولوا إنها عملية وبطّالة طالعة لأمها"(٣) وكذلك "سبعين عين شو بقولوا الناس؟ السبع شدايد"(٤)

ولغة الرواية موظفة، فهي ترى الشيء ونقيضه" وأقول بلدي وهي مش بلدي، أقول أرضي مش أرضي، أقول النور وهي النار، أنا المهجور، وأنا الهاجر، أنا المعشوق وأنا العاشق"(٥) وكذلك "وهي الممرضة والداية، وهي البشيرة والنذيرة، هي الحمامة والبومة"(٦) وايقاع هذه اللغة الثنائية التي ترى الشيء ونقيضه، هو ذاته ايقاع الرواية، الذي يرى جوانب الحدث الايجابية والسلبية، المرأة الضعيفة والمرأة الفاضلة، الموت والحياة، الحاضر والماضي.

والتقنيات الروائية الاخرى هي التي جرى استخدامها كالمنولوج والحوار والاستبانة والاسترجاع، كلها أضفت حيوية على الزمن الروائي، كما أن استخدام الكاتبة لأفعال الامر المتتالية أعطت النص منتهى الاحساس بالحركة المتسعة "أركض أهرب، حذّر، ناد، صفّر، خطط، ابعث، ادفن، انبش، احمل، اصبر، اضحك"(٧) كما أن استخدامها للمفردات والتراكيب المشحونة بالدلالات يعطي النص أبعاداً جميلة" الكل قعيد لا يبرح"(٨) إنها لم تستخد كلمة (قاعد) بمعنى فاعل، ولكنه مجبر على القعود، أي أنه خاضع لسلطة جعلته قعيداً.

واستخدمت الكاتبة الحوار الفصيح في (لم نعد جواري لكم) لأن شخوصها من المثقفين واستخدمته بالمحكية الدارجة على ألسنة الشخوص الشعبية وهم يتحدثون بهذه اللهجة بعفوية وتلقائية صادقة، والكاتبة تجيد هذه اللهجة بشكل غير عادي، مما يدلنا على معرفتها الواسعة بالناس العاديين من أبناء المدن، ومعرفتها لمشاكلهم وطبيعية حياتهم.

والحوار في (عبّاد الشمس) جاء باللهجة المحكية النابلسية على لسان شخوص ينتمون إلى شرائح شعبية إلى جعل صيغة التخاطب الشعبية زاخرة بالدلالات ، وليست مجرد لغة إيصال،

---

(١) سحر خليفة: باب الساحة، سابق، ص٩٠.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٩٥.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٢٣.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٣٢.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص ١٨٨.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص ٢٢.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص ٥٧.

(٨) المصدر السابق نفسه، ص ١٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بل لغة دلالة كثيفة كثافة الذهنية الشعبية نفسها[١] ويرى فاروق وادي أن سحر تصل إلى اللغة الشعبية بلغة (خضرة) في (عبّاد الشمس) فتتطور وتتجاوز غنى اللغة الشعبية التي استطاعت تمثّلها وإعادة صياغتها مقدرة عالية في (الصبّار).[٢] "تقول خضرة: السرقة حرام، أنا بقول مش حرام، كل الناس بتسرق وكل الناس بتعرص، الفقير المسخم مثلنا بنفضح على سرقة صغيرة، والغني والقوي يسرق الدنيا وما حد يحس فيه ويفضحة، ليش ناس تأكل كباب وناس تأكل..."[٣] هذه اللغة بمفرداتها هي في حقيقة ما تتكلم به خضرة، فهي لغة ترجع إلى ثقافة خضرة وإلى بيئتها وعفويتها، وطريقة فهمها للامور، ورغم بساطتها إلا أنها قارة على صنع مفاهيم خاصة بها، وخلق قناعاتها الخاصة متجاوزة الثالوث المحرم (الدين، الجنس، السياسة) صانعة البدائل لنفسها عن قيم المجتمع الزائفة وكلماتها تحمل دلالات اجتماعية مشيرة إلى خلل في العلاقات وازدواجية في التعامل والحساب، ويتردد بصيغة أخرى على لسان نزهة في (باب الساحة) "أمرين" ما حدا دريان فيهم: موت الفقير وتعريص الغني"[٤]

وقد جاءت الازدواجية اللغويةعند الروائيين الفلسطينيين في استخدام: الكلمة المحكية، والصيغة المحكية للكلمة، حتى لو اتخذت شكلها الفصيح، وكيفية التلفظ بها، أو تخفيف الصوت، أو استبدال حرف فيها بحرف، وكذلك العبارة المحكية والمثل المحكي والاغنية المحكية، وعلىالرغم من استخدام اللغة المحكية في الرواية العربية الفلسطينية، إلا أن الروائيين كانوا حريصيين على تفصيحها مع بقائها باللون المحكي، وبالايحاء الشعبي المحكي.

وهكذا جاءت التراكيب التراثية في الرواية العربية الفلسطينية. ذات أبعاد وطنية، وقومية، إنسانية وعالمية، وذات أبعاد اجتماعية وسياسية تقترب من لغة الناس، وحياة الناس، حاملة مضمونها إلى العالم الانقى والأجمل.

---

(١) فخري صالح: **في الرواية الفلسطينية**، سابق، ص٨٦.

(٢) فاروق وادي: **سحر خليفة وثلاثة هموم للكتابة الروائية"** ، مجلة الطريق، ع٣، ١٩٨١م، ص ١٨٦.

(٣) سحر خليفة: **عباد الشمس**، سابق، ص ٩٠.

(٤) سحر خلفية: **باب الساحة**، سابق، ص ٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة

كل ما قيل، ويقال عن التراث، يظل نسبياً وناقصاً ما لم يناقش نقاشاً علمياً لا سجالياً، وما لم يتحول الحديث عن التراث إلى البحث فيه من منظور علمي ووعي جديد، هذا ما يمكن أن نستخلصه. وعندما حاولنا الانطلاق من كيفية تعامل الروائي العربي الفلسطيني مع التراث، كُنا نرى أن العلاقات النصية ضرورة، وأن الاختلاف بين الروائيين يتمثل في كيفية ونوعية ممارسة هذه الضرورة، وأن الروائي العربي الفلسطيني نجح فعلاً في إنتاج نص جديد هو الرواية.

لقد سبق الإبداع الانتاج النقدي إلى الإهتمام بالسرد العربي وآن الأوان للوعي النقدي أن يتفاعل مع التراث الأدبي عامة والسردي بشكل خاص بهدف تجديد السؤال والبحث في المسكوت عنه والمغيب في الذاكرة والمخيلة، وفي هذا المجال فليتنافس المتنافسون وليتحقق الجدال لا السجال، والانتاج لاإعادة الإنتاج، خدمة للتاريخ العربي والذات العربية والمستقبل العربي.

ولا شك في أن التعامل مع التراث هو في أحد جوانبة محاولة للرد على عملية التغريب التي تمارسها السلطة الصهيونية ضد شعبنا، عملية التشويش الحضاري المستمرة، ومن المشروع أن نردّ باللجوء إلى هذا التراث وحضارتنا. والشعب الذي يعرف تراثة من خلال أعمالة الفنية أو خلال التوثيق أيضاً، إنما يعرض حجة دافعة وبرهاناً يقيناً على امتداد جذوره في أرض وطنه. وقد شكّل التراث بالنسبة للمبدعين الفلسطينيين عملية (مقاومة) وعملية صمود في آن، إلى جانب الإمكانات الابداعية الجمالية الكامنة في هذا التراث.

إن الأمر المميز في مشروع الروائي العربي الفلسطيني هو محاولته الدؤوبة للوصول إلى شكل روائي خاص، لا يقطع مع الشكل الأوروبي السائد، وفي الوقت ذاته ينطلق بمحاذاته نحو ماضية الاجتماعي والتاريخي والديني والأسطوري والشعبي مستلهماً إلى أقصى حد نتاج الموروث الوطني. وتُمثل (ألف ليلة وليلة)، والشعر العربي القديم، وقضايا النثر العربي القديم، والأحداث التاريخية، وكتب التاريخ، والمصادر الدينية، والأساطير، والحكايات الشعبية وغيرها مصادر التراث الذي ينطلق منه هذا المشروع، وأن الميزة الرئيسية فيه إنما هي على وجه التحديد إعادة النفحة الشرقية للنص وعقلنته وتشذيبه مما علق به من أهواء وميول وغرائز المؤلفين الشعبيين. وقد أستفاد الروائي العربي الفلسطيني من الشكل التراثي القديم كالمقامات والرسائل الأدبية (رسالة الغفران) والسير والحكايات الشعبية والتاريخية ومؤلفات الجاحظ وفق المقالة، وألف ليلة ولية وغيرها، ولكنه طورّها بحيث بلغت من التشابك والتعقيد والتداخل والتماسك درجة متقدمة جعلتها قادرة على أن تستوعب قضايا إنسانية بالغة العمق والأهمية.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الروائي العربي الفلسطيني يَنبشّ في تلافيف التراث ليستنبط ما يكمن في تراكماته من خبرات يطورها ويكشف عن نكهتها وطعمها وقيمتها، كما أنه أستخدم التراث من أجل التعليق على زيف الحاضر.

وإذا كان إميل حبيبي يشكل علامة بارزة في التواصل بالتراث وخصوصاً في قضية الشكل، فان غسان كنفاني انتقل بالتراث الشعبي من الواقع المعرفي إلى الواقع الفني الفلسفي، وأبحر جبرا إبراهيم جبرا في أعماق التراث الأسطوري، وامتد رشاد أبو شاور وأفنان القاسم وسحر خليفة وأحمد حرب وتوفيق المبيّض وسلوى البنا في شعاب التراث التاريخي والأسطوري والشعبي، وتنافس روائيون آخرون في التواصل بالتراث بمختلف مصادره بين مقتبس ومضمن ومقدّس، وبين ممتد بالنص التراثي إلى فهم فني وفلسفي، محدثاً صداماً بين (الماض والحاضر) تنعكس شرارته في شبكة العلاقات الفنية والحياتية.

أثبتت الرواية العربية الفلسطينية الحديثة قدرة على امتصاص الأنساق الميثولوجية والدينية والأدبية، وبرهنت على براعة كتابها في تطويع بعض أشكال التعبير التقليدية للترجمة عن الهم العام والتجربة الذاتية، واستطاعت إنعاش مخيلة القاريء وتنشيط ذاكرته بالاتكاء على نصوص وأبنية تراثية موحية دالة تجاوزت زمنها واستحالت جزءاً من الراهن، وواقعاً معيشياً يغلف أفكار التي تفزع الرواية إلى جلائها ومحاورتها، بدلاً من كونها تراثاً منقرضاً .

ولقد أظهرت الدراسة أن أكثر الأعمال الروائية العربية الفلسطينية تواصلت بالمأثور الشعبي الفلسطيني في القول (الحكاية الشعبية، الأغاني الشعبية والوطنية، الأمثال الشعبية، البطل الشعبي، الأهازيج، أغاني السجون، المعتقدات المختلفة) والفعل (الممارسات، الطقوس، الأحتفالات) ولا أرى في هذا الاهتمام خروجاً عن الموضوع الروائي او نتوءات يضيق بها البناء الروائي، قدر ما أرى فيه حرص هؤلاء المبدعين على أن يتنزعوا تراثهم من قبضة الضياع والاستلاب، فمن أستولى على الأرض يسعى للإستيلاء على مأثورها وتراثها لتبرير ماضية المزعوم فيها، يصبح أهتمام المبدعين بتلك الجوانب مبرراً ومشروعاً ومفيداً.

ليست عملية التكوين التراثي لدى أكثر الروائيين الفلسطينيين عملية فسيفساء، وليست عملية ترصيع، وليست عملية زخرف، بل هي إعادة خلق، بحيث تصبح القطعة المستقاة من التراث جزءاً عضوياً في الرواية، وبالتالي جزءا عضوياً في العمل الروائي المعاصر.

إن استلهام أشكال التراث بمستوياته مفردة وتركيباً إضافة أخرى إلى المحاولات الروائية العربية التي تبنّت بعضاً من الأشكال التراثية، على أن ذلك لا يعني أن الرواية العربية الفلسطينية استبعدت تقنيات السرد الحديثة، بل جاء النمطان متجاورين ليشيرا إلى أن هذا التجاور يرفد فكرة رئيسية أخرى في الرواية تتمحور حول جدلية الماضي والحاضر والأنا والآخر، والتراث والمعاصرة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الروائي العربي الفلسطيني على وعي واسع بأن اللغة المعاصرة وما تحمله من دلالات لم تعد تكفي وحدها في التعبير عن الأزمة التي يعاني منها الانسان، فلجأ إلى لغة تراثية تحمل مضامين تتعاضد مع اللغة المعاصرة في حمل الهم والافصاح عن الرؤية، لذا يجد سنداً لهذه الأفكار باللجوء إلى استلهام أشكال التعبير القديمة التي تشي بلغتها وتراكيبها وتنوع أساليب السرد فيها بارتباطها بمضامين مؤتلفة أو مختلفة مع أطروحته الكبرى، بيد أن هذه الأشكال تُنعش الذاكرة وتجسد الهوة بين المبدع والمتلقي، وتثبت تبعاً لذلك أن النص الجديد ما هو الا عصارة كثير من التراكمات والتجارب الثقافية والشفهية والمدونة للأمة، بالقدر الذي تكشف فيه قناعاً يختفي خلفه الراهن بكل ما فيه من قمع وكبت ومصادرة ومطاردة.

وفي هذا الدراسة، وجدنا أن المكان والزمان واللغة والتضمين النصي والتضمين التناصي والازدواجية اللغوية، وإن جاء على أشكال حكايات تتخذ عنوانات منفردة لم يأت منبتاً عن البناء العام للرواية ، وإنما جاء ملتحماً به من حيث الموضوع، وبقي أن نؤكد أن الرواية العربية الفلسطينية الحديثة مكتنزة بأنواع مختلفة من التناص والازدواجية اللغوية والأفادة من النصوص التراثية.

إن القاريء كثيراً ما يُواجه بقلب الدلالة بين: النص المهاجر والرواية، ومع ذلك فإن بأمكانه أن ينتهي إلى أن استثمار الموروث سلباً أو إيجابياً وتحميله هماً معاصراً، يُعَد تجربة ناجحة في تعميق صلة الرحم بين الأصالة والمعاهدة شكلاً ومضموناً.

وبهذه القراءة الحديثة للتراث والرواية، وجدت مالا تتسع له هذه الدراسة من قضايا تفتح آفاقاً للدارسين كي يقفوا عندها، كتجديد النظر في مختلف فعاليات التراث العربي بأسئلة جديدة وأدوات جديدة ووعي جديد بقصد الإسهام في فهم جديد للذات في علاقاتها التفاعلية بالنص والواقع الذاتي والعصر الحديث، ومعالجة التعلق النصي داخل نطاق التفاعل النصي بين الرواية والتراث السردي العربي القديم ضمن إشكالية مزدوجة، وقضية الرمز التراثي، وظاهرة الثلاثية في الرواية العربية، والتفاعل النصي والتناحي في الرواية العربية الحديثة على وجه العموم والرواية العربية الفلسطينية الحديثة على وجه الخصوص.

تم بحمد الله.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصادر

١- إبراهيم نصر الله . براري الحمى، ط١، دار الشروق عمان، ، ١٩٨٥م.

٢- إبراهيم نصر الله :- عو، ط، دار الشروق ، عمان ، ، ١٩٩٠م.

٣- أحمد حرب :- حكاية عائد، ط١، مكتبة الرواد، القدس، ، ١٩٨٢م.

٤- أحمد حرب :- أسماعيل، ط١ ، وكالة ابو عرفة للطباعة والنشر ، القدس، ١٩٨٧م.

٥- أحمد حرب :- الجانب الأخر للأرض المعاد، ط١، مؤسسة الثقافة الفلسطينية، ، ١٩٩٠م.

٦- أحمد رفيق عوض :- العذراء والقرية، ط١، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ، ١٩٩٢م.

٧- أدمون شحادة :- الطريق الى بيرزيت، ط١، اتحاد الكُتاب الفلسطينين، القدس ١٩٨٩م.

٨- أسعد الأسعد :- ليل البنفسج ، ط١، اتحاد الكُتاب الفلسطينين، القدس، ، ١٩٨٩م.

٩- أفنان القاسم :- العجوز، وزارة الأعلام والثقافة بغداد، ، ١٩٧٤م.

١٠- أفنان القاسم :- الباشا، ط١، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ، ١٩٧٧م.

١١- أفنان القاسم :- الشوارع، ط١، دار ابن رشد، بيروت، ،١٩٧٩م.

١٢- أفنان القاسم :- مدام حرب ، ط١، دار الأسوار، عكا، ، ١٩٨٠م.

١٣- أفنان القاسم :- المسار، ط١، المؤسسة العربيةللدراسات والنشر، بيروت، ، ١٩٨١م

١٤- أفنان القاسم :- القمر الهاتك ، ط١، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٠ .

١٥- أمتثال جويدي :- شجرة الصبير، ط١، دار الطليعة، بيروت، ، ١٩٧٢م.

١٦- أميل حبيبي :- سداسية الأيام الستة، ط١، مطبعة الاتحاد العاونية، حيفا ١٩٨٦.

١٧- أميل حبيبي :- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشاكل، ط٢، دار ابن خلدون، ، ١٩٧٤.

١٨- أميل حبيبي :- أخطية، ط١، منشورات مؤسسة بيسان برس للصحافة والنشر، قبص، نيقوسيا، ١٩٨٥م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٩- أميل حبيبي :- خرّافية سرايا بنت الغول، ط١، دار عربسك ، حيفا ، ١٩٩١م.

٢٠- توفيق فياض :- حبيبتي ميليشيا، ط١، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت،١٩٧٦م.

٢١- توفيق مبيّض :- أسطورة ليلة الميلاد، ط١،دار الثقافة الجديدة،القاهرة، ١٩٧٧م.

٢٢- جبرا إبراهيم جبرا:- السفينة، ط١، دار النهار، بيروت، ، ١٩٧٠م.

٢٣- جبرا إبراهيم جبرا:- صيادون في شارع ضيق، ط١، دار الادب، بيروت،١٩٧٤م.

٢٤- جبرا إبراهيم جبرا:- البحث عن وليد مسعود،منشورات دار الادب،بيروت١٩٨٧م.

٢٥- جبرا إبراهيم جبرا:- الغرف الأخرى،ط١،مؤسسة الأبحاث للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م.

٢٦- جبرا إبراهيم جبرا:- عالم بلا خرائط، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢م.

٢٧-جمال ناجي :- الطريق الى بلحارث، ط٢،منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان ، ١٩٨٣م.

٢٨- جمال ناجي وقت ، ط١، دار ابن رشد للتوزيع، عمان،١٩٨٤م.

٢٩- جمال ناجي مخلفات الزابع الأخيرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٨م.

٣٠- ديمة السمان الضلع المفقود، ط١، اتحاد الكُتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٢م.

٣١- راضي شحادة الجراد يحب البطيخ، ط١، القاهرة،١٩٩٠م.

٣٢- رشاد أبو شاور أيام الحب والموت، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

٣٣- رشاد ابو شاور البكاء على صدر الحبيب، ط١، دار العودة، ١٩٧٤م.

٣٤- رشاد أبو شاور العُشّاق، ط١، دائرة الإعلام والثقافية م.ت. ف. ، ١٩٧٧م.

٣٥- رشاد ابو شاور الرب لم يستريح في اليوم السابع، ط١، دار الحوار للنشر، سوريا، ١٩٨٦م.

٣٦- سحر خليفة الصبار، ط١، جاليليو، مطبعة الشرق التعاونية ، القدس، ١٩٧٦م.

٣٧- سحر خليفة عباد الشمس، ط١، دار الكاتب، القدس، ١٩٨٠م.

٣٨- سحر خليفة مذكرات امرأة غير واقعية، ط١، دار الأداب، بيروت، ١٩٨٦م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٩- سحر خليفة لم نعد جواري لكم، ط١، دار الأداب ، بيروت، ١٩٨٨م.
٤٠- سحر خليفة باب الساحة، ط١، دار الأداب، بيروت، ١٩٩٠م.
٤١- سلمان ناطور أنت القاتل يا شيخ، ط١، مطبعة الشرق التعاونية ، القدس، ١٩٧٦م.
٤٢- سلوى البنا الآتي من المسافات ، ط٢، الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت ١٩٨٨م.
٤٣- سميح القاسم الى الجحيم أيها الليلك، ط١، دار صلاح الدين، القدس، ، ١٩٧٦م.
٤٤- سميح القاسم الصورة الأخيرة في الألبوم، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، مكتبة ميسلون، دمشق، ١٩٨٢.
٤٥- صافي صافي الحلم المسروق ، ط١، منشورات دار الكتاب، القدس،١٩٩٢م.
٤٦- عبدالله تايه التين الشوكي ينضج قريباً، ط١، دار الطباعة العربية، منشورات البيادر، القدس، ١٩٨٣م.
٤٧- عبدالله الدنان يا ليلة دانة، ط١، دار النهار، الكويت، ١٩٨٦م.
٤٨- عز الدين المناصرة عشاق الرمل والمتاريس، ط١، الإعلام الموحد، منشورات فلسطين الثورة، بيروت ، ١٩٧٦م.
٤٩- علي حسن خلف عصافير الشمال، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ، ١٩٨٠
٥٠- علي الخليلي المفاتيح تدور في الأقفال، ط٢، منشورات صلاح الدين، القدس، ١٩٨٠.
٥١- غريب عسقلاني الطوق، ط١، دار الكتاب، القدس،١٩٧١م.
٥٢- غسان كنفاني العاشق، الأثار الكاملة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢م.
٥٣- غسان كنفاني الأعمى والأطرش، الأثار الكاملة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢م.
٥٤-غسان كنفاني عائد إلى حيفا، الأثار الكاملة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢م.
٥٥- غسان كنفاني ما تبقى لكم، ط٣، مؤسسة بيروت العربية للابحاث، ١٩٨٣م.
٥٦- غسان كنفاني الشيء الآخر، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
٥٧- غسان كنفاني أم سعد، ط٤، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
٥٨- فاروق وادي طريق إلى البحر، ط١، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١م.
٥٩- فاروق وادي رائحة الصيف، ط١، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، ١٩٩٣م.
٦٠- فاضل يونس الجذور العميقة، ط١، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان ، ١٩٨٨م.
٦١- ليلى الأطرش وتشرق غرباً، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م.
٦٢- محمد وتد زغاريد المقاني، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٨٨م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦٣- مريـــــــد فلسطين في الشمس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.
البرغوثي
٦٤- معين بسيسو ربا حسن ابو عطوان،الأعلام الموحد. م.ت.ف. ، ١٩٧٤م.
٦٥- مفيد نحلة الرحيل، المكتبة التعاونية، عمان، ١٩٧٥م.
٦٦- مؤيد عتيلي ثم وحدك تموت، ط١، رابطة الكتاب الاردنيين، عمان، ١٩٨٠
٦٧- مؤيد عتيلي خيط الرمل، ط١، مطبعة الألوان، عمان، ١٩٨٥م.
٦٨- نبيل خوري ثلاثية فلسطين،دار الشروق، بيروت، ١٩٧٤م.
٦٩- نـــواف ابـــو شمس الكرمل، ط١، دار النضال، بيروت، ١٩٧٩م.
الهيجا
٧٠- نـــواف ابـــو الخروج من جوف الموت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
الهيجا
٧١- وليد أبو بكر الحنونة، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
٧٤- يحيى يخلف تفاح المجانين، ط١، دار الحقائق، سوريا،١٩٨٢م.
٧٣- يحيى يخلف نجران تحت الصفر، ط٤، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٨٥م.
٧٤- يحيى يخلف نشيد الحياة، ط١، دار الحقائق، سوريا، ، ١٩٨٥
٧٥- يوسف ضمرة سحب الفوضى، ط١، دار الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المراجع

١- إبراهيم السّعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ط١، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ١٩٨٠م.

٢- إبراهيم السّعافين نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام ١٩٨٤م، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥م.

٣- إبراهيم السّعافين المسرحية العربية الحديثة والتراث، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.

٤- أحسان عباس "اتجاهات الشعر المعاصر"، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م.

٥- أحسان عباس "أصابع حزيران والأدب الثوري"، مجلة الآداب، ع٥، س١٨، ١٩٧٠م.

٦- أحمد جاسم الحميدي الرواية ما فوق الواقع، بحث في ظواهر تأصيل الحديث الروائي العربين ط١، دار هاني للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، ١٩٨٥م.

٧- أحمد الزعبي في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البُنية الروائية، ط١، دار الأمل، عمان، ١٩٨٦م.

٨- أحمد زكي الأساطير، ط١، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٧٦م.

٩- أحمد شوقي الديوان، شرح أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٠- أحمد عطية البطل الثوري في الرواية العربية، ط١، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م.

١١- أحمد أبو مطر الرواية في الأدب الفلسطيني، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

١٢- أحمد اليابوري الرواية العربية والوعي القومي، مجلة الوحدة، ع٥٨، س٥، ١٩٨٩م.

١٣- إدوارد الحزاط "آليات السرد في القصة"، مجلة فصول، ع٣-٤، ١٩٨٩م.

١٤-إدوين موير بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبدالقادر، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ط١، د.ت.

١٥- إسماعيل الملحم "التراث ووحدة الشخصية القومية للأمة العربية"، مجلة الناشر العربي، ع٨، ١٩٨٧م.

١٦- أ.ف تشتيشرين الأفكار والأسلوب - دراسة في الفن الروائي ولغته، ط١، ترجمة حياة شرارة، بغداد، ١٩٨٧م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٧- أفنان القاسم "أبطال كتبناهم الذين يقتلوننا"، الدستور الأردنية، ع٩٣٩٢، ١٥-١٠-١٩٩٣م.

١٨- أفنان القاسم غسان كنعاني- البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني، ط١، وزارة الثقافة- بغداد، ١٩٧٨م.

١٩- ألف ليلة وليلة دار مطابع الشعب، القاهرة، م٢-٤م٣، ١٩٦٩م.

٢٠- إلياس خوري الذاكرة المفقودة- دراسات نقدية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م.

٢١- إلياس خوري تجربة البحث عن أفق، منشورات وزارة الأبحاث، م. ن. ف، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

٢٢- إلياس خوري "الكتابة والمتكأ"، مجلة الطريق، ع٣، ١٩٨١م.

٢٣- إمرؤ القيس الديوان، شرح السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٨٢م.

٢٤- إميل حبيبي "صفحات من الفكرة إميل حبيبي"، مجلة الطريق، ع٣، س٩، ١٩٧٠م.

٢٥- البحتري الحماسة، تحقيق لويس شيخو، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٦

٢٦- بسام بركة "النص الروائي- المعني وتوليد المعاني"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٤٢، ١٩٨٦م.

٢٧- بشير القمري "مفهوم التناص بين الأصل والامتداد"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ٥٨٤، ١٩٩٨م.

٢٨- بندر عبد الحميد "حوار جبرا عن الشعر والأسطورة"، مجلة المعرفة، ع٢٢٥، ١٩٨٠م.

٢٩- ت- تودوروف المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ط١، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢م.

٣٠- ت- تودوروف في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.

٣١- توفيق زيّاد صور من الأدب الشعبي الفلسطيني، ط١، المؤسسة العربية للأبحاث، بيروت، ١٩٧٤م.

٣٢- توفيق الزيدي "قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد"، مجلة الموقف العربي، ٨٩٤، ١٩٨٧م.

٣٣- الثعلبي عرائس المجالس، مطبعة العلوم الأدبية، القاهرة، ط١، ١٣٣٤ه

٣٤- جابر عصفور "معضلة التراث"، مجلة إبداع، ع١١، ١٩٩١م.

٣٥- جاسر محمد "التناص- المفهوم والآفاق"، مجلة الآداب، ع٤، ١٩٩٠م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٦- جبرا إبراهيم جبرا "بين الحلم والتجربة"، مجلة الأديب، ٧٤، ١٩٩٠م.

٣٧- جبرا إبراهيم جبرا "الرواية والانسانية"، مجلة الأديب، ع١، س١٣، ١٩٥٤م.

٣٨- جبرا إبراهيم جبرا ينابيع الرؤيا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

٣٩- جبرا إبراهيم جبرا الرحلة الثامنة- دراسات نقدية، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

٤٠- جبرا إبراهيم جبرا الفن والحلم والعقل، ط١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.

٤١- جبرا إبراهيم جبرا الأدب العربي المعاصر، ط١، منشورات أضواء، بيروت، ١٩٦١م.

٤٢- جبرا إبراهيم جبرا "الحداثة في الشعر"، مجلة فصول، ع٨، ١٩٨٢م.

٤٣- جمال شحيد باختين- الملحمة والرواية- دراسة الرواية مسائل النهجية، ط١، معهد الانماء العربي، بيروت، ١٩٨٢م.

٤٤- جمال الغيطاني "التراث والابداء الروائي"، مجلة الباحث العربي، ع٢، ١٩٨٥م.

٤٥- جمال الغيطاني "تجربي مع القصة"، مجلة الهلال، ١٩٧٧م.

٤٦- جميل السلحوت الحكاية الشعبية أصلها ومنشأها ومناهج دراستها، المهرجان الأول للأدب الفلسطيني في الأرض المحتلة، الملتقي الفكري العربي الأول، دائرة الكتاب، القدس، ١٩٨١م.

٤٧- جورج سالم المغامرة الروائية- دراسات في رواية العربية، ط١، منشورات اتحاد الكتاّب العرب، دمشق، ١٩٧٣م.

٤٨- جورج لوكاش الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد والكاضم، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨م.

٤٨- جورج لوكاش الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة- بيروت.د.ت

٤٩- جيرار جينيت مدخل الجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٧م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥٠- حـــــــــازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٢، تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الاسلامي، بيروت، د.ت.

٥١- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.

٥٢- حسن حنفي التراث والتجديد، ط١، دار التنوير، بيروت، د.ت.

٥٣- حسين مروّة دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

٥٤- حسين مروّة النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية، ط١، دار الفرابي، بيروت، ١٩٨٧م.

٥٥- حليم بركات "العقلانية والمحنية في الثقافة العربية"، مجلة الوحدة، ع٥١، س٥، ١٩٨٨م.

٥٦- حميد لحمداني النقد الروائي ولايديولوجيا- من سوسيولوجية الرواية إلى سوسيولوجية النص الروائي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٥٧- حميد لحمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٥٨- حنا أبو حنا الأزدواجية اللغوية، ط١، حيفا، د.ت

٥٩- خالد الكركي رموز الرفض والثورة في الشعر الحديث، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، م١٤، ع٧، ١٩٨٧م.

٦٠- دريني خشبة أساطير الحب والجمال عند اليونان، ط١، دائرة الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة بغداد، ج١+ج٢، ، ١٩٨٦م.

٦١- ربحي شتات "حوار مع المفكر حسن حنفي حول مفهوم التراث"، جريدة الرأي الأردنية، ع٨٤٤٧، تاريخ ١-١٠-١٩٩١م.

٦٢- رشيد بنجو "حين تفكر الرواية في الروائي"، مجلة الأقلام العراقية، ع٧، ١٩٩٠م.

٦٣- رضوى عاشور الطريق إلى الخيمة الأخرى – دراسة في أدب غسان كنفاني، ط١، دار الأدب، بيروت، ١٩٧٧م.

٦٤- رضوى عاشور "إميل حبيبي"، مجلة فلسطين الثورة، ع ٥٤، س٧، ١٩٨٧م.

٦٥- رفعت سلام بحثاً عن التراث العربي – نظرة نقدية نهجية، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٩م.

٦٦- ابن الرومي الديوان، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦٧- رولان بارت نظرية النص، ترجمة محمد البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الاتحاد القومي، بيروت، ٣٤، ١٩٨٠م.

٦٨- رولان بارت درس السيميولوجيا، ط٢، ترجمة بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب العاربي،١٩٨٦م.

٦٩- سامية أسعد "عندما يكتب الروائي التاريخ"، مجلة فصول، ع١، ١٩٨٢م.

٧٠- سعيد علوش عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، ط١، مؤسسة بنشر للطباعة والنشر، مطبعة افريقيا الشرق، ١٩٨٦م.

٧١- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

٧٢- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي- النص والسياق، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، ١٩٨٩م.

٧٣- سعيد يقطين الرواية والتراث السردي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.

٧٤- سمير الحاج شاهين لحظة الأبدية- دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٧٥- سهير قلماوي محاضرات حول نظرية الرواية ، ط١، جامعة القاهرة، ١٩٧٤م.

٧٦-سيزا قاسم بناء الرواية، ط١،دار المعارف، القاهرة، ، ١٩٥٩م.

٧٧- سيزا قاسم "المفارقة في القصص العربي"، مجلة فصول، ٢٢٤، ١٩٨٢م.

٧٨- سيزا قاسم "البنيات التراثية في رواية البحث عن وليد مسعود"، مجلة فصول، ع١٤، ١٩٨٠م.

٧٩- شاكر النابلسي جماليات المكان في الرواية العربية، ط١، دار الفارس، عمان، ١٩٩٤م.

٨٠- شجاع العاني "البحث عن وليد مسعود"، مجلة الأقلام العراقية، ع١، س١٤، ١٩٨٧م.

٨١- شعيب الحليفي "النص الموازي في الرواية (استراتيجية العنوان)" ، مجلة الكرمل، ع٣٦، ١٩٩٢م.

٨٢- شعيب الحليفي "شعرية الرواية الفانتاشيكية"، مجلة الكرمل، ع٣٠، ١٩٩١م.

٨٣- شوقي ابو زيد "التواصل بالتراث في أعمال سميح القاسم الأدبية"، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٢م.

٨٤- شوقي ضيف المقامة، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٧٣م.

٨٥- شوقي عبد الأمير "أزمة الغرب - الدين والأدب والقطيعة"، مجلة مواقف، ع٣٧، ١٩٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٨٦- شـــــــــوقي عبدالحكيم موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة ، بيروت، ١٩٨٢م.

٨٧- صبحي بنهاني البعد الإنساني في رواية النكبة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.

٨٨- صبري الحافظ "الحداثة والتجسيد"، مجلة الفصول، ع٤، ١٩٨٤م.

٨٩- صمويل كريمر أساطير العالم القديم، ترجمة عبدالحميد يونس، القاهرة، ١٩٧٤م.

٩٠- طيب تزيني من التراث إلى الثورة، ط١، دار ابن خلدون، المغرب، ، د.ت.

٩١- عادل الأسطة "محاولة القراءة الصيار"، مجلة البيادر السياسية، ع١٢، س١، ١٩٧٩م.

٩٢- عبدالحميد يونس السيرة الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي،دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨م.

٩٣- عبدالرحيـــــم بسيسو استلهام الينبوع – المأثورات الشعبية واثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، ط١، مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع، قبرص، ، ١٩٨٣م.

٩٤- عبدالرحمـــــن ياغي الجهود الروائية من سليم البستاني الى نجيب محفوظ، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.

٩٥- عبدالرحمـــــن ياغي مع غسان كنفاني في حياته وقصصية ورواياته، ط٢، عمان، ، ١٩٨٧م.

٩٦- عبدالرحمـــــن ياغي "الامير شكيب أرسلان.. البطل صلاح الدين.. ووقعة حطين"، جريدة الرأي الأردنية، تاريخ ٢٩-٤-١٩٩٣م.

٩٧- عبدالرحمـــــن ياغي في النقد النظري – نحو حركة نقد أدبي راسخة، ط١، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٢م.

٩٨-عبدالرحمن ياغي في الأدب الفلسطيني قبل النكبة وبعدها، ط١، شركة كاظمة للنشر والترجمة، الكويت، ١٩٨٣م.

٩٩ – عبدالرحيـــــم الكردي السرد في الرواية المعاصرة، ط١، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٩٢م.

١٠٠- عبدالصمـــــد زايد مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ط١، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م.

١٠١- عبدالفتـــــاح عثمان الصراع الحضاري في الرواية العربية، ط١، دار العدالة، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٠٢- عبداللـــــــه مرتاض النقد الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ط١، ديوان المطبوعات – الجزائر، ، ١٩٨٣م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٠٣- عبدالملـــــك مرتاض "في نظرية النقد الأدبي"، مجلة الموقف العربين ع٢٠١، ١٩٨٨م.

١٠٤- عبدالمنعـــــم تايمة الشعر يُنبئ وينتبأ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ، د.ت.

١٠٥- عزت أغا "الوضع التركيبي في عملة التواصل الروائي"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٤٢، ١٩٨٦م.

١٠٦- عزت أغا "تركيب المضمون الروائي"، مجلة الوحدة، ع ٤٩، س٥، ١٩٨٨م.

١٠٧- عزت الغزاوي دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي، ط١، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس ، ، ١٩٩٣م.

١٠٨- عزت الغزاوي نحو رؤية نقدية حديثة، ط١، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٨٩م.

١٠٩- عزت الغنام الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

١١٠- عفيف فراج الحرية في أدب المرأة، ط١، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٠م.

١١١- علـي جعفـر العلاف شعرية اللغة الروائية - متاهة الأعراب في ناطحات السحاب نموذجاً، المؤتمر الأول للحركة الأدبية في الأردن، جامعة مؤتة، ١٩٩٣م.

١١٢- علي الراعي دراسات في الرواية المصرية ، ط١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ، د.ت.

١١٣- علي الراعي "حول الرسائل المتبادلة بين إميل حبيبي وسحر خليفة"، مجلة الجديد الحيفاوية، ع٣، ١٩٧٨م.

١١٤- علي شلش "الصبار" ، مجلة فصول، ع ٢، ١٩٨٢م.

١١٥- علي عثمان الرماد الطبقي على الارض الصلبة- دراسة تراثية، ط١، منشورات دار الأسوار، عكا، ١٩٨٠م.

١١٦- علـي عشـري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط١، الشركة العامة للنشر، طرابلس ، ليبيا، ١٩٧٨م.

١١٧- عمار ملحس "نقد المشروعية - الرواية والتاريخ"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٧٦، ١٩٩٠م.

١١٨- عمـــــــر عبدالرحمن ساريس الحكايـة الشـعبية فـي المجتمـع الفلسـطيني، ط١، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١١٩- عفيف فراج الحريـــة فـــي أدب المـــرأة ، ط١، مؤسســـة الأبحـــاث العربيـــة، بيروت، ١٩٨٠م.

١٢٠- عيســـى ابـــو شمسية بنية النص الروائي بين التراث والمعاصرة- دارسة تطبيقية لرواية "الغرف الاخرى". مؤتمـر النقـد الثـالث، الأردن، جامعـة اليرموك، ١٩٩٠م.

١٢١- أبـو عيســـى محمد بن عيسى بن سورة سنن الترمذي، دار الفكر للنشر والتوزيع، د.ت.

١٢٢- نماســـــتون باشلاء جماليات المكان ، ط١، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧م.

١٢٣- غالي شكري التراث والثورة، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣م.

١٢٤- غسان كنفاني أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، ط٢، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م.

١٢٥- غسان كنفاني "غسان كنعاني في آخر لقاء إذاعي قبل استشهاده"، مجلة الهدف، م٥، ع١٢٩، ١٩٧٣م.

١٢٦- فائق مصطفى التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، ط١، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.

١٢٧- فـــــاروق خورشيد في الرواية العربية، عصر التجميع، ط٢، دار الشروق، القاهرة،١٩٧٥م.

١٢٨- فاروق وادي ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ط١، المؤسسة العربية للدارات والنشر، دائرة الإعلام والثقافة، م.ت.ف، بيروت، ١٩٨١م.

١٢٩- فاروق وادي "مدخل تاريخي للروايةالفلسطينية، مجلة البيادر، ع٨، س٥، ١٩٨١م.

١٣٠- فاروق وادي "سحر خليفة وثلاثة هموم للكتابة الروائية"، مجلة الطريق، ع٣، ١٩٨١م.

١٣١- فاضل ثامر "النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث"، مجلة الأقلام العراقية، ع٢-٣، س ٢٧، ١٩٩٢م.

١٣٢- فخـري ابـــو السعود "القصص في الأدبين العربي والأنجليزي"، مجلة الرسالة، ع١٩٨،١٩٣٧م.

١٣٣- فخري صالح "الرواية والتراث"، مجلة الناقد، ع١٦، س٢، ١٩٨٩م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٣٤- فخري صالح أرض الأحتمالات- من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٨م.

١٣٥- فخري صالح في الرواية الفلسطينية، ط١، دار الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٨٥م.

١٣٦- فدوى مالطي بناء النص التراثي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ، د.ت.

١٣٧- فردريش فون دير لاين الحكاية الخرافية، ط١، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار القلم ، بيروت، ١٩٧٣م

١٣٨- فهمي جدعان نظرية التراث ، ط١، دار الشروق، عمان ، ، ١٩٨٥م.

١٣٩- فؤاد سوزكين تاريخ التراث العربي، ط١، نشر ادارة الثقافة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض ، ١٩٨٣م.

١٤٠- فوزي الغتيل الفلكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥م.

١٤١- فيحاء عبدالهادي وعد الغد- دراسة في أدب غسان كنفاني، ط١، دار الكرمل للنشر ، عمان الاردن، ، ١٩٨٧م.

١٤٢- فيحاء عبدالهادي "قراءة في رواية المرأة الفلسطينية- تطوير وعي المرأة من العفوية الى التنظيم"، مجلة الكاتب، ع١٤٦، ١٩٩٢م.

١٤٣- فيحاء عبدالهادي "الارض في الرواية الفلسطينية"، مجلة بلسم، ع ١٤٧، س١٤، ١٩٨٧م.

١٤٤- فيصل دراج "التحريص ودلالة الموت في روايات غسان كنفاني"، مجلة الأداب ، ع٧- س٤٠، ١٩٩٢م.

١٤٥- فيصل دراج دلالات العلاقة الروائية، ط١، مؤسسة عبال للدراسات والنشر، ١٩٩٢م.

١٤٦- فيصل دراج "البهلول، الايدلولوجيا الادبية والايديولوجيا المباشرة"، مجلة الشؤون الفلسطينية، ع٨٩، ١٩٧٩م.

١٤٧- فيصل دراج مجلة شؤون الفلسطينية، ع٨٩، ١٩٧٩م.

١٤٨- فيصل دراج "الروائية الفلسطينية بين الوهم والواقع"، مجلة شؤون الفلسطينية، ١٩٨٠م.

١٤٩- القرآن الكريم

- الكتاب المقدس دار الكتاب المقدس في الشرق الاوسط، طبعة ١٩٨٨م.
(التوراة والانجيل)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٥٠- كمال أبو ديب في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.

١٥١- ليلى مرسلي دراسات لسانية حول التراث والفلكلور الشعبي في الوطن العربي،ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨م.

١٥٢- مـــــــأمون الصمادي "جمال العنيطاني والتراث"، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩١م.

١٥٣- مـــــــاجد السامرائي الزمن المستعاد، ط١، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨م.

١٥٤- مـــــــاجد السامرائي "الرواية والزمن والجوهر المتكرر- حوار مع جبرا إبراهيم جبرا"، مجلة الأقلام العراقية، ع٤، س١٤، ١٩٧٩م.

١٥٥- مـــــــاجد السامرائي "جبرا وعبدالرحمن منيف"، مجلة آفاق عربية، ع٣، ١٩٨١م.

١٥٦- مارك أنجينو مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ط١، مجلة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ، ١٩٨٧م.

١٥٧- المتنبي الديوان، شرح البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

١٥٨- محمد جاسم الموسوي "اتجاهات نقد الرواية العربية وقضية المصطلح النقدي"، مجلة الأقلام العراقية، ع٦، ١٩٨٥م.

١٥٩- محمد جاسم الموسوي ثارات شهرزاد في السرد العربي الحديث، ط١، دار الآداب ، بيروت، ١٩٩٣م.

١٦٠- محمد جاسم الموسوي الرواية العربية - النشأة والتحول، ط١، مكتبة التحرير، بغداد،١٩٨٦م.

١٦١- محمد برادة الرواية العربية - واقع وآفاق، ط١، دار ابن الرشيد للطباعة والنشر ١٩٨٦م.

١٦٢- محمد بنيش ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ط١، دار العودة، ، ١٩٧٩م.

١٦٣- محمد رجب النجار "مصادر موروث الشعبي في الأدب العربي"، مجلة الآداب، ع١، س٣٥ ١٩٨٧م.

١٦٤- محمد زكـــي عشماوي قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، مصر، د.ت.

١٦٥- محمد سـليم الحوت في طريق الميثولوجيا عند العرب، ط١، دار الكتب ، بيروت، ١٩٥٥م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٦٦- محمد سويرتي النقد البنيوي والنص الروائي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

١٦٧- محمد شوابكة التناص القرآني في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السحاب، المؤتمر النقدي الاول، جامعة مؤتة، الاردن، ١٩٩٣م.

١٦٨- محمد عابد الجابري التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، د.ت.

١٦٩- محمد عابد الجابري نحن والتراث، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠م.

١٧٠- محمد عابد الجابري "التراث ومشكلة المنهج، المنتقي السنوي لجماعة الدراسات العربية للتاريخ والمجتمع، مجلة الوحدة، ع٤٩، س٥، ١٩٨٨م.

١٧١- محمد عزالدين التازي مفهوم روائية داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، ع٤٩، س٥، ١٩٨٨م.

١٧٢- محمد عمارة نظرة جديدة الى التراث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

١٧٣- محمد عمارة التراث في ضوء العقل، ط١، دار الوحدة ، بيروت، ١٩٨٠م.

١٧٤- محمد الماكري الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ، ١٩٩١م.

١٧٥- محمد مفتاح ديناميكة النص - تنظير وانجاز، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

١٧٦- محمد مفتاح تحرير الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

١٧٧- محمد كامل الخطيب "اللغة - الرؤية - الرواية"، مجلة الطريق، ع٢، س٤٩، ١٩٩٠م.

١٧٨- محمد يوسف نجم القصة في الادب العربي الحديث، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.

١٧٩- محمود درويش واليأس خوري "اميل حبيبي- انا هو الطفل القتيل-مقابلة"، مجلة الكرمل، ع١، س١، ١٩٨١م.

١٨٠- محمود علي مكي "الفن القصصي المعاصر في اسبانيا"، مجلة عالم الفكر، ع٣، ١٩٧٢م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٨١- محمود غنايم تيار الوعي في الرواية الحديثة، دراسة أسلوبية،ط٢، دار الجيل ، بيروت ١٩٩٣م.

١٨٢- مرسيا الياد مظاهر الاسطورة، ط١، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق، ١٩٩١م.

١٨٣- المسعودي مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

١٨٤- مصطفى ناصيف دراسة الادب العربي ، الدراسة القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٨٥- مطاع صفدي "استراتيجية التسمية- التأويل وسؤال التراث"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع٢٩، ١٩٨٤م.

١٨٦- المعري اللزوميات، دار صادر، بيروت ، ١٩٦١م.

١٨٧- معن بياري "الكتابة الاصلية تتجاذب مع أصولها"، الرأي الاردنية، ع٢٨٤٨٩، ١٢- ١١- ١٩٩٣م.

١٨٨- مها عوض الله المكان في الرواية العربية الفلسطينية ، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩١م.

١٨٩- موسى السيد "مرجعية الرواية والاتجاهات النقد والثقافة العربية المعاصرة"، مجلة الوحدة، ع٤٩، س٥، ١٩٨٨م.

١٩٠- المويلحي حديث عيسى بن هشام، ط٤، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤م.

١٩١- ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة، ط٢، ترجمة انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢م.

١٩٢- ميشيل زيرافا "الرواية والمجتمع"، مجلة الاداب الأجنبية، ع٣، ١٩٧٥م.

١٩٣- نادر قاسم تجربة إميل حبيبي القصصية والروائية، رسالة ماجستير، الجامعة الاردنية، ١٩٩١م.

١٩٤- ناصر الدين الأسد محاضرات عن خليل بيدس، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة القاهرة، ١٩٦٣م.

١٩٥- نبية القاسم دراسات في القصة المحلية، ط١، درا الأسوار، عكا، ١٩٧٩م.

١٩٦- نبية القاسم "مع سحر خليفة في روايتها الثانية"الصبار" "، مجلة الجديدة الحيفاوية، ع٧، ١٩٧٧م.

١٩٧- نسرين شنابلة روايات سحر خليفة، رسالة ماجستير، الجامعة الاردنية، ١٩٩٣م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٩٨- نسيم الصمادي الرؤيا المزدوجة - مطارحات نقدية في التراث والحداثة،ط١، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ١٩٨٧م.

١٩٩- نصر ابو زيد الثابت والمتحول، مجلة فصول، ع١، س١، ١٩٨٠م.

٢٠٠- نمر سرحان الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات النشر والتوزيع، بيروت، د.ت.

٢٠١- نهى بيومي "الفداء في النص الروائي موقف وخيار- قراءة في روايات غسان كنفاني"، مجلة الاداب، ع٢٧، س٤٠، ١٩٩٢م.

٢٠٢- هاشم ياغي الرواية واميل حبيبي، شركة الفجر للطباعة والنشر، عمان ، ، ١٩٨٩م.

٢٠٣- هانزميرهوف الزمن في الادب ، ط١، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة مسجل العرب، ١٩٧٢م.

٢٠٤- هو ميروس الأوديسا- ترجمة دريني خشبة- روايات الهلال، ١٩٧٠م.

٢٠٥- وليد ابو بكر الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة، ط١، دائرة الثقافة والأعلام، م.ت.ف، ، ١٩٨٨م.

٢٠٦- وليد ابو بكر "حطام الذاكرة في روايات جبرا إبراهيم جبرا"، مجلة الأقلام العراقية، ع١١-١٢ ، ١٩٨٦م.

٢٠٧- وليد ابو بكر "دلالات الرمز في رواية الارض المحتلة"، مجلة العربي، ع٣٣٤، س٢٩، ١٩٨٦م.

٢٠٨- وليم فوكنر الصخب والعنف، ط٢، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الأداب، بيروت، ١٩٧٩م.

٢٠٩- ياسين النصير الرواية والمكان، ط١، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠م.

٢١٠- ياسين النصير "جدلية المكان في قصص اميل حبيبي"، مجلة الكاتب العربي، ع٢٥، س٧، ١٩٧٩م.

٢١١- يحيى رباح "الادب الفلسطيني ومهمته في المرحلة الراهنة"، مجلة فلسطين الثورة، ع١١٧، س٣، ١٩٧٤م.

٢١٢- يمنى العيد تقنيات السرد الروائي، ط١،دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المراجع الاجنبية

1- Alln, Roger: "The Arabic Novel" Belginm, Published by The University of Manchester, 1982

2- C.G Junge: The Archetypes and the Collective, Unconsions, New York, Pautheou Books, 1959

3- George, Lukacs, Ecrits de Mo Scow Ouverures, Paris.

4- George, Lukacs, Le Roman Historigue, Pogot, Paris, 1965. IS

5- Locuard, Lutwact: " The Role of Place in Literature

Syracuse, Syracuse University Press.

6- M.A. Aorams: Glossary of Litrary Terms, Holt,

Riuehart and Winston, New York, 1981.

7- Muir Edwin: Time and Space in the Novel "Prentice- Hall , Engle -wood Cliffs, 1969.

8- N.Frye, Anatomy of Criticism, New Jersey, Princeton, University Press - 3rd Printing, 1973.

9- Renelagh. E.L. The Past We Share, London, 1979.

10- Said Edward, Introduction Days of Dush By Halim Barakat, Irans, Trevor le Gassick.

11- S. Langdon, Tammuz and Ishtar Amounognaph Upon Bobylonian Religion and Theology, Oxford Clarendon, Press, 1914.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملحق رقم (١)

(ببلوغرافيا الرواية العربية الفلسطينية الحديثة)

(١٩٢٠-١٩٩٣)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(ببلوغرافيا الرواية العربية الفلسطينية)

(من عام ١٩٢٠- ١٩٩٣)

١- إبراهيم الخليل — حارة البدو، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.

٢- إبراهيم الخليل — الضياع، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٨٥م.

٣- إبراهيم موسى — اسمهان، الطبعة الحديثة، تل ابيب، ١٩٦١م.

٤- إبراهيم نصر الله — براري الحمى، دار الشروق، عمان ، ١٩٨٥م

٥- إبراهيم نصر الله — عو، دار الشروق، عمان ، ١٩٩٠.

٦- أحمد حرب — حكاية عائد، مكتبة الرواد، القدس، ١٩٨٢م.

٧- أحمد حرب — إسماعيل، وكالة ابو عرفة للطباعة والنشر، القدس، ١٩٨٧.

٨- أحمد حرب — الجانب الاخر لأرض المعاد، مؤسسة الثقافة الفلسطينية، القدس، ١٩٩٠.

٩- أحمد رفيق عوض — العذراء والعزبة، اتحاد الكتاب الفلسطينية، القدس، ١٩٩٢

١٠- أحمد سعد نمر — وغابت شمس الامل، دار الاسوار، عكا، ١٩٨١

١١- أحمد عمر شاهين — وان طال السفر، دائرة الثقافة الجديدة، الأتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، القدس، ١٩٧٧

١٢- أحمد عمر شاهين — ونزل القرية غريب، الأتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، القدس، ١٩٧٧

١٣- أحمد عمر شاهين — توائم الخوف، دار الموقف العربي، القاهرة ، ١٩٨٣.

١٤- أحمد عمر شاهين — بيت للرجم بيت للصلاة، اتحاد الكتاب الفلسطينين، القدس، ١٩٨٩ذ

١٥- أحمد عودة — ساعات الصفر، دار الوحدة، بيروت، رابطة الكتاب الاردنيين، عمان ، ١٩٨٣

١٦- أحمد ابو لاشين — شموع الامل، المكتبة الاهلية، غزة، ١٩٧٧م.

١٧- ادمن شحادة — الطريق الى بير زيت، اتحاد الكتاب الفلسطينين، القدس، ١٩٨٩

١٨- اديب رفيق محمود — الحصار، منشورات الوحدة، نابلس، د.ن.

١٩- أديب نجوى — عرس فلسطيني، بيروت، ١٩٦٩

٢٠- أسامة محيسن العيسة — الجنوب الجبلي، دار الكتاب، القدس، ١٩٨٥

٢١- اسحاق موسى الحسيني — مذكرات دجاجة، دار المعارف، سلسلة إقرأ ، القاهرة، ١٩٤٣

٢٢- اسعد الاسعد — ليل البنفسج، اتحاد الكتاب الفلسطينين، القدس، ١٩٨٩

٢٣- اسكندر البيتجالي — الحياة بعد الموت، مطبعة دير الروم الارثذوكس، القدس ، ١٩٢٠

٢٤- أفنان القاسم — العجوز، وزارة الاعلام، بغداد ، ١٩٧٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٥- أفنان القاسم — الباشا، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧

٢٦- أفنان القاسم — النقيض، منشورات الاتحاد العام للكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨

٢٧- أفنان القاسم — العصافير لا تموت من الجليد، دار الفارابي، ١٩٧٩

٢٨- أفنان القاسم — الشوارع ، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩

٢٩- أفنان القاسم — مدام حرب، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠

٣٠- أفنان القاسم — المسار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١

٣١- أفنان القاسم — القمر الهاتك، دار الكرمل للنشر والتوزيع عمان، ١٩٩٠

٣٢- أكرم النجار — آه يا بلد ، دار الجيل، عمان ، ١٩٨٧

٣٣- أمتثال جويدة — شجرة الصبير، دار الطليعة ، بيروت، ط١، ١٩٧٢

٣٤- إميل حبش الاشقر — هند، دار النهار الكويت، ١٩٦٨

٣٥- إميل حبش الاشقر — خيانة وغدر، مكتبة فؤاد دانيال، الناصرة، ١٩٦٨

٣٦- إميل حبش الاشقر — فاجعة الكربلاء، مكتبة فؤاد دانيال، الناصرة، ١٩٦٨

٣٧- إميل حبش الاشقر — اليتيمة الساحرة، مكتبة فؤاد دانيال ، الناصرة، ١٩٧١

٣٨- إميل حبيبي — سداسية الايام الستة، مطبعة الاتحاد التعاونية ، حيفا ١٩٦٨

٣٩- إميل حبيبي — الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي اليحسن المتشائل، دار ابن خلدون، ١٩٧٤

٤٠- إميل حبيبي — إخطية، منشورات مؤسسة برس للصحافة والنشر والتوزيع، قبرص، نيقوسيا، ١٩٨٥

٤١- أميل حبيبي — خرافية سرايا بنت الغول، دار عربسك، حيفا، ١٩٩١

٤٢- أمين شنار — الكابوس، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٨

٤٣- انجيلنا حتر — بنفسجية للعائد، الثقافة الجديدة ، القاهرة، ١٩٧٧

٤٤- أنور عرفان — ولكم في القصاص حياة ، مطبعة دار الايتام الاسلامية ، بيروت، ١٩٣٤

٤٥- إيلي حنا — رحلة الحياة ، دار الاتحاد للطباعة والنشر، القدس، ١٩٧٢

٤٦- باسم سرحان — وجهان عاريان، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٦٨

٤٧- باكر النجار — مجرم بحمية القانون، مطبعة كلبونة التجارية، الناصرة، ١٩٧١

٤٨- بثينة ادريس — اسرة في الظلام، الزرقاء، ١٩٨٤

٤٩- برهان الخطيب — شقة في شارع ابي النواس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢

٥٠- برهان الخطيب — الجسور الزجاجية، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٥

٥١- توفيق ابو الرب — بدوي في أوروبا، المؤسسة الصحفية الاردنية، عمان ، ١٩٧٧

٥٢- توفيق فياض — المشوهون، مطبعة، الاتحاد التعاونية، حيفا، ١٩٦٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٥٣- توفيق فياض المجموعة ٧٧٨ ، دار القدس، بيروت، ١٩٧٨
٥٤- توفيق فياض حبيبتي ميليشيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩
٥٥- توفيق مبيض الصوت والكرامة، الكويت، ١٩٦٩
٥٦- توفيق مبيض اسطورة ليل الميلاد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٧
٥٧- توفيق معمر المتسلل، مطبعة الحكيم، حيفا، ١٩٥٧
٥٨- توفيق معمر مذكرات لاجيء او حيفا في المعركة، مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٥٨
٥٩- توفيق معمر بتهون، مطبعة الحكيم، حيفا، ١٩٥٩
٦٠- تيسير رمضان تصريح سفر للأرض المحتلة، مطبعة الهنداوي، ١٩٨١
٦١- جبرا إبراهيم جبرا السفينة، دار النهار ، بيروت، ١٩٧٠
٦٢- جبرا إبراهيم جبرا صيادون في شارع ضيق، دار الاداب ، بيروت، ١٩٧٤
٦٣- جبرا إبراهيم جبرا البحث عن وليد مسعود،منشورات دار الاداب، بيروت، ١٩٧٨
٦٤ جبرا إبراهيم جبرا الغرف الاخرى، مؤسسة الابحاث للدراسات والنشر ، بيروت، ١٩٨٦
٦٥ جبرا إبراهيم جبرا عالم بلا خرائط، المؤسسة العربيةللدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢
٦٦- جبرائيل خليف السفاحة(د.ن)، (د.ت)
٦٧- جمال جنيد المبنى، منشورات دائرة اتحاد الكتاب العرب، بيروت، ١٩٧٨
٦٨- جمال جنيد المخيم، منشورات دمشق، ١٩٨٣
٦٩- جمال الحسيني على سكة الحجاز، المطبعة الصناعية، القدس، ١٩٣٢
٧٠- جمال الحسيني ثريا، مطبعة دار الايتام الاسلامية، القدس، ١٩٣٤
٧١- جمال ابو حمدان احزان كثيرة، وثلاثة غزلان منشورات ، مواقف بيروت، ١٩٧٠
٧٢- جمال سليم مواكب الشهداء، مطبعة المعارف ، القدس، ١٩٤٨
٧٣- جمال ناجي الطريق الى بلحارث، منشورات رابطة الكتاب الاردنيين، عمان ، ١٩٨٣
٧٤- جمال ناجي وقت، دار ابن رشد للتوزيع، عمان، ، ١٩٨٤م.
٧٥- جمال ناجي مخلفات الزوابع الأخيرة، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٨م.
٧٦-جميل البحيري الزهرة الحمراء، منشورات، حيفا، ١٩٢٢
٧٧-جميل البحيري سجين القصر، المكتبة الوطنية، حيفا، ١٩٢٧
٧٨-جورق برشاق حسناء بين رجلين، مطبعة القدس، القدس، ١٩٦٨
٧٩-جورق برشاق زقاق الدم والحب، مطبعة القدس، القدس، ١٩٦٨
٨٠-جورج سليم صراخ من اعماق الأجل، مطبعة الزرقاء الحديثة، ١٩٨١
٨١-حامد البيتاوي التوبة، جمعية عمال المطابع التعاونية، نابس، ١٩٧٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٨٢- حبيب كركبي — اللقاء الكبير، مطبعة المعارف ، القدس، ١٩٧١

٨٣- حبيب كركبي — طبيب الاسنان، مطبعة المعارف ، القدس، ١٩٧١

٨٤- حبيب كركبي — الست بنات، مطبعة المعارف، القدس، ١٩٧٢

٨٥- حبيب مارون — الطبيب رغم انفه، مطبعة المعارف، القدس، ١٩٧١

٨٦- حسن جمال حسيني — ذكريات،صبا سياسي محترف، مطبعة سليم، بيروت، ١٩٦٠

٨٧- حسن جمال حسيني — الاصدقاء، المؤسسة الاهلية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤

٨٨- حسن سامي يونس — الفلسطيني، دائرة الثقافة، م.ت.ف

٨٩- حسن زعبي — جنون وانتقام، مطبعة أورين، تل ابيب، ١٩٥٤

٩٠- حسين الدجاني — جرح على أرض المعركة، عمان ، ١٩٦٠

٩١-حسين السيد — لولا القدر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٨

٩٢-حسين السيد — دعني اعترف، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩

٩٣-حسين السيد — كانت لنا أيام، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٠

٩٤-حسين السيد — عيني لا تنام، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٠

٩٥- حليم بركات — القمم الخضراء، المؤسسة الاهلية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٦

٩٦- حليم بركات — ستة ايام، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١

٩٧- حليم بركات — عودة الطائر الى البحر، دار مجلة الشعر، بيروت ، ١٩٦٨

٩٨- خالد محمود صالح — المادة الحية، مطبعة صوان، الزرقاء، ١٩٨٣

٩٩- خليل بيدس — الوارث، مجلة زهرة الجبل، القاهرة، ١٩٢٢

١٠٠- خليل دكرت — ظلم الوالدين، بيت لحم، ١٩٢٠

١٠١- خليل محمود — الطريق الى القدس، الدار العصرية، عمان، ١٩٧٩

١٠٢- ديمة السمان — الضلع المفقود، اتحاد الكُتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٢م.

١٠٣- راضي شحادة — الجراد يحب البطيخ، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٠٤- راضي عبدالهادي — فارس غرناطة، مكتبة الاندلس، القدس، ١٩٦٠

١٠٥- رجب الثلاثيني — فداء فلسطين، مكتبة الاستقلال الكبرى، القاهرة، ١٩٦٤

١٠٦- رجب الثلاثيني — اقوى من الجلادين، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٦

١٠٧- رشاد أبو شاور — أيام الحب والموت، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

١٠٨- رشاد أبو شاور — العُشّاق، دائرة الإعلام والثقافية في م.ت. ف. ، ١٩٧٧م.

١٠٩- رشاد ابو شاور — البكاء على صدر الحبيب، دار العودة، ١٩٧٤م.

١١٠- رشاد ابو شاور — الرب لم يستريح في اليوم السابع، ط١، دار الحوار للنشر، سوريا، ١٩٨٦م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١١١- رفيق العالول — حب بلا أمل، مكتبة دنيا الطلبة، غزة، ١٩٧٥

١١٢- زياد حواري — بنت من البنات ، جمعية عمال المطابع التعاونية، نابلس، ١٩٧٤

١١٢- روضة الفرج — الهدهد، في أحراج يعبد، رابطة الكتاب الاردنيين، ١٩٧٩

١١٣- سامي محريز — لقاء في الخريف، منشورات دار فيلادلفيا، عمان ، ١٩٧٤

١١٤- سامي ابو النور — يوم في حياة الشيخ صابر ايوب، منشورات فلسطين المحتلة، بيروت، ١٩٨٢

١١٥- سحر خليفة — الصبار، جاليليو،، مطبعة الشرق العاونية ، القدس، ط١، ١٩٧٦م.

١١٦- سحر خليفة — عباد الشمس، دار الكاتب، القدس، ١٩٨٠م.

١١٧- سحر خليفة — مذكرات امرأة غير واقعية، دار الأداب، بيروت، ، ١٩٨٦م.

١١٨- سحر خليفة — لم نعد جواري لكم، دار الأداب ، بيروت، ١٩٨٨م.

١١٩- سحر خليفة — باب الساحة، دار الأداب، بيروت، ، ١٩٩٠م.

١٢٠- سعاد عودة ابو عراق — المخاض، رابطة الكتاب الاردنيين، عمان، ١٩٨٤

١٢١- سلمان ناطور — أنت القاتل يا شيخ، مطبعة الشرق التعاونية ، القدس، ، ١٩٧٦م.

١٢٢- سلمان ناطور — كاتب غصب، دار ابو سلمة ومطبعة الاتحاد، حيفا، ١٩٨٤

١٢٣- سلوى البنا — عروس خلف النهر، دار الاتحاد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢

١٢٤- سلوى البنا — الآتي من المسافات ،الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٨٧م.

١٢٥- سلوى البنا — مطر في صباح دافيء، دار الحقائق ، بيروت، ١٩٧٩

١٢٦- سلوى البنا — العامورة عروس الليل، منار برس للصحافة والنشر، نيقوسيا، ١٩٧٨

١٢٧- سليم خوري — أجنحة العواطف، مطبعة الحكيم ، الناصرة، ١٩٦٧

١٢٨- سليم خوري — الى عالم النجوم، دار النشر العربي، تل ابيب، ١٩٧٢

١٢٩- سليم خوري — روح في البوتقة، دار الاسوار، عكا، ١٩٨٦

١٣٠- سميح القاسم — الى الجحيم أيها الليلك، دار صلاح الدين، القدس، ، ١٩٧٦م.

١٣١- سميح القاسم — الصورة الأخيرة في الألبوم، دار ابن خلدون، بيروت، مكتبة ميسلون، دمشق، ١٩٨٠م.

١٣٢- سميح صباغ — داخل الحصار، مطبعة أوفست، دار القبس العربي، عكا، ١٩٧١

١٣٣- سمير القطب — قلب وضمير، المكتب العالمي للتأليف والترجمة، بيروت، ١٩٦٣

١٣٤- سمير القطب — الفردوس السليب، المكتب العلمي للتأليف والترجمة، بيروت، ١٩٦٣

١٣٥- سمير القطب — كفاح ومصير، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٨

١٣٦_ سمير القطب — حنان، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٣٧- سمير صالح — دموع السماء، دار فيلادلفيا للنشر، عمان، ١٩٧٤

١٣٨- سمير نقاش — الخطأ، مطبعة المعارف، القدس، ١٩٧٢

١٣٩- شكري ذباح — وماذا بعد، دار القبس العربية، عكا، ١٩٧١

١٤٠- شكيب الأموي — أصداء النغم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٨

١٤١- شوقية عروق — امرأة بلا أيام، منشورات المجتمع، الناصرة، ١٩٧٩

١٤٢- شوقية عروق — خطوات فوق الارض العلية، دار الشرق، شفا عمرو، ١٩٨٠

١٤٣- صافي صافي — الحلم المسروق، منشورات دار الكتاب، القدس، ١٩٩٢

١٤٤- صالح شبانة — الدموع الصامتة، دار الشعب، عمان، ١٩٧٦

١٤٥- صبحي المصري — القبلة المحرمة، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩

١٤٦- صلاح سعيد — زمن التيه، دار بين رشد للنشر و التوزيع، عمان، ١٩٨٤

١٤٧- طه القاضي — ضحايا وقرابين، دار الهلال، بيروت، ١٩٥٤

١٤٨- عارف العارف — مرقص العميان، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤

١٤٩- عارف العارف — رحلة في الظلام بحثا عن النور، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٠

١٥٠- عاصم الجندي — كفر قاسم، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٣

١٥١- عاصم الجندي — عز الدين قسام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٥

١٥٢- عبدة جبير — الطلقة السعيدة والجواد، منشورات عربسك، القدس، ١٩٧٤

١٥٣- عبد الحفيظ جعوان — الفدائيون الثلاثة، مطبعة دار الايتام الاسلامية الصناعية، القدس، د.ت

١٥٤- عبد الكيم سمار — جعفر ينهض من نومة، مكتبة الاسوار، عكا، ١٩٧٩

١٥٥- عبد الحميد عباس — فتاه من فلسطين ، مكتبة الاستقلال ، عمان، ١٩٤٩

١٥٦- عبد الحميد الانشاصي — المجد المنحوت، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨٠

١٥٧- عبد الحميد الانشاصي — من أجل المال، منشورات رابطة الكتاب الاردنيين، عمان، ١٩٨٥

١٥٨- عبد الروف رزق واسماعيل المصري — الام الطموحة، مكتبة اللأندلس، القدس،١٩٧٥

١٥٩- عبد الرحمن حجازي — حب عابر القارات، مكتبة الشعب، كفر قاسم، ١٩٧٧

١٦٠- عبد الرحمن عباد — رقصة المطر، مجلة الشرق، القدس، ١٩٧٥

١٦١- عبد العزيز مصالحة — ثورة العاشيق، مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٦٧

١٦٢- عبد العزيز مصالحة — أين كرامتي ؟، مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٦٧

١٦٣- عبد الكريم السبعاوي — العنقاء، اتحاد الكتاب الفلسطنيين، القدس، ١٩٨٩

١٦٤- عبد الله تايه — من يدق الباب، وكالة أبو عرفة للصحافة، القدس، ١٩٧٧

١٦٥- عبد الله تايه — الذين يبحثون عن الشمس، وكالة أبو عرفة للصحافة، القدس، ١٩٧٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٦٦- عبد الله تاية — التين الشوكي ينضج مرتين، دار الطباعة العربية، منشورات البيادر، القدس، ١٩٨٣

١٦٧- عبد الله الرنان — يا ليله دانة، دار النهار، الكويت، ١٩٦٨

١٦٨- عبد المجيد كلوب — عاقبة الطمع، مكتبة شؤون الطلبة للمطبوعات، غزة، ١٩٧٣

١٦٩- عبد المجيد كلوب — معجزة الموت علي مسرح الحياة، مكتبة شؤون الطلبة للمطبوعات، غزة، ١٩٧٣

١٧٠- عبد المجيد كلوب — وفاء وبكاء، مكتبة شؤون الطابة للمطبوعات، غزة، ١٩٧٣

١٧١- عدنان فاعور — غريب، منشورات البيادر، القدس، ١٩٨٥

١٧٢- عرفات حجازي — في جوف الصحراء، مطبعة دير مرقص،القدس، ١٩٥٤

١٧٣- عزة الغزاوي — الحواف، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٣

١٧٤- عز الدين المناصرة — عشاق الرمل والمتاريس، الاعلام الموحد، منشورات فلسطين الثورة، بيروت، ١٩٧٦

١٧٥- عزمي المحتسب — أنا من فلسطين، مكتبة التعاونية، عمان، ١٩٧٠

١٧٦- عطا ذيب — ذكاء القاضي، دائرة المعارف، القدس، ١٩٧١

١٧٧- عطا منصور — وبقية سميرة، درا النشر العربي، تل أبيب، ١٩٦٢

١٧٨- عطية عبد الله عطية — متي تورق الاشجار، المكتبة العصرية، عمان، ١٩٧٠

١٧٩- عطية عبدالله عطية — الدم والتراب، عمان، ١٩٧١

١٨٠- عطية عبدالله عطية — وجوه لا تراها الشمس، مكتبة الاتحاد، عمان، ١٩٧٣

١٨١- عطية عبدالله عطية — المنعطف، مطبعة التاج، عمان، ١٩٨١

١٨٢- عطية عبدالله عطية — نيران لم تنطفأ بعد، أتحاد الكتاب والادباء الاردنيين، عمان، ١٩٨٥

١٨٣- عطية عبدالله عطية — عود الثقاب، (د.ن)، (د.ت)

١٨٤- عفيف صلاح سال — لن يسرقوا البحر، دار الكتاب، القدس، ١٩٧٩

١٨٥- علي حسين خلف — عصافير الشمال، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠

١٨٦- علي حسين خلف — الحصار، دار ابن رشد، عمان ، ١٩٨٣

١٨٧- علي حسين خلف — الغربال، عمان، ١٩٨٣

١٨٨- علي حسين خلف — يوميات بيروت ٨٢، دارابن رشد، عمان، ١٩٨٣

١٨٩- علي حسين خلف — الحسون يكشف السر، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٤

١٩٠- علي خليلي — المفاتيح تدور في الاقفال، منشورات صلاح الدين، القدس، ١٩٨٠

١٩١- علي خليلي — ضوء في النفق الطويل، منشورات الاسوار، عكا، ١٩٨٣

١٩٢- علي فوده — الفلسطيني كحد السيف، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٩٣- علي فودة الفلسطيني الطيب، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٩
١٩٤- علي فودة أعواد المشانق، عمان، ١٩٨٣
١٩٥- عمر عناني ضرب المكانس، دار الايتام الاسلامية ، القدس، ١٩٨٢
١٩٦- عوض صافي أنا وصديقي ، دار الجديد، حيفا، ١٩٧٦
١٩٧- عوني مصطفى شقاء إلى الابد، المطبعة العصرية، صيدا، ١٩٦٢
١٩٨- عوني مصطفى ضحية بريئة، دار الحياة، بيروت، ١٩٦٤
١٩٩- عوني مصطفى الباحثون عن الحقيقة، مكتبة الشعلة، بيروت، ١٩٦٩
٢٠٠- غازي الخليلي شهادات على جدران زنزانة، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين بيروت، ١٩٧٥
٢٠١- غازي سمعان الضائع، مكتبة فؤاد دانيال، الناصرة، ١٩٧٠
٢٠٢- غريب عسقلاني الطوف، دار الكتاب ، القدس، ١٩٧١
٢٠٣- غسان كنفاني رجال في الشمس، مؤسسة الابحاث العربية، ط٣، ١٩٨٣
٢٠٤- غسان كنفاني ما تبقى لكم، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٣
٢٠٥- غسان كنفاني عائد الى حيفا، دار الطليعة للنشر والتوزيع، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية ١٩٨١
٢٠٦- غسان كنفاني العاشق، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨١
٢٠٧- غسان كنفاني الاعمى والأطرش، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨١
٢٠٨- غسان كنفاني برقوق نيسان ، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨١
٢٠٩- غسان كنفاني أم سعد، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت، ط٤، ١٩٨٧
٢١٠- غسان كنفاني الشيء الآخر، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٠
٢١١- فائق كمال حذار، مطبعة بيت المقدس، القدس، ١٩٢٢
٢١٢- فاروق وادي طريق الى البحر، دار ابن رشد، ط١، ١٩٨١
٢١٣- فاروق وادي رائحة الصيف، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٣
٢١٤- فاضل يونس زنزانة رقم ٧، دار الجليل للنشر ، عمان ، ١٩٨٣
٢١٥- فاضل يونس عودة الاشبال، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان ، ١٩٨٦
٢١٦- فاضل يونس الجذور العميقة، دار الكرمل للنشر، عمان، ١٩٨٨
٢١٧- فاطمة ذياب رحلة في قطار الماضي، دار القبس العربية، عكا، ١٩٧٣
٢١٨- فايز علي الغول الدنيا حكايات، المطبعة العصرية، القدس، ١٩٦٥
٢١٩- فرحات فرحات، ومجيد حسيس القضية رقم ١٣، دار الطليعة، حيفا، ١٩٧٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٢٠- فضل الريماوي بائع السوس، دار الكتاب للصحافة والنشر، القدس، ١٩٨٤
٢٢١- مهند ابو خضرة الليل والحدود، مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٦٤
٢٢٢- فهيم ابو ركن بحر النور، دار النهضة، الناصرة، ١٩٧٥
٢٢٣- فيصل حوراني المحاصرون، المكتبة التعاونية ، دمشق، ١٩٧٣
٢٢٤- فيصل حوراني بير الشوم، دار الكلمة بيروت، ١٩٧٩
٢٢٥- فيصل حوراني سمكة اللجة، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣
٢٢٦- قاسم توفيق ماري روز تعبر مدينة الشمس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥
٢٢٧- قاسم توفيق أرض أكثر جمالاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧
٢٢٨- قسطنطين ثيودوري بين الاسر والحرية، دار الايتام الاسلامية، القدس، ١٩٣١
٢٢٩- كامل كاشور من جانبي الطريق، مكتبة الشعلة ، بيروت، ١٩٦٩
٢٣٠- كامل نعمة القضاء والقدر، الاتحاد التجارية ، حيفا وعكا، ١٩٥٤
٢٣١- كامل نعمة الاشباح الحمر، المكتبة العصرية، حيفا، ١٩٤٧
٢٣٢- كمال جبران مسارح الذئاب، مطبعة الاتحاد، حيفا، ١٩٨٥
٢٣٣- كمال سلامة الجثة المجهولة، المطبعة العصرية، الناصر، ١٩٧٣
٢٣٤- ليانا بدر بوصلة من اجل عباد الشمس، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩
٢٣٥- ليلى الأطرش وتشرق غرباً، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م.
٢٣٦- ماهر احمد النجار مجرم بحمية القانون، مطبعة كلبوشة التجارية، الناصرة، ١٩٦٦
٢٣٧- مجيد لياس البندوق، دار شهرزاد للنشر والتوزيع، الناصرة، ١٩٨٧
٢٣٨- محمد خلف الشلول دموع ، مطبعة الزرقاء ، ١٩٨١
٢٣٩- محمد العدناني في السرير، مطبعة سعد، حلب، د.ت
٢٤٠- محمد عطية الحلواني الحب أقوى من الموت، دار الحديد، حيفا، ١٩٧٤
٢٤١- محمد علي ابو حمده الطريق الىالجامعة، جمعية عمال المطابع المركزية، عمان، ١٩٧٥
٢٤٢- محمد عيد المتميز،مطبعة الشرق، عمان، ١٩٧٨
٢٤٣- محمد القواسمة الكنزة الخضراء، دار الطباعة والنشر، عمان، ١٩٧١
٢٤٤- محمد نصر الله الجنة التي هبط منها آدم، دار فلسطين، بيروت، ١٩٧٢
٢٤٥- محمد نفاع مرج الغزلان، دار الاسوار، عكا، ١٩٨٠
٢٤٦- محمد وتد زغاريد المقاثي، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٨٨م.
٢٤٧- محمود الريماوي بعيداً عن اريحا، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٤٨- محمود شاهين نار البراءة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩
٢٤٩- محمود شاهين الارض الحرام، منشورات دار الثقافة والأرث القومي، دمشق، ١٩٨٣
٢٥٠- محمود شاهين الهجرة الى الجحيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤
٢٥١- محمود شاهين الارض المغتصبة، منشورات وزارة الثقافة وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق، ١٩٨٥
٢٥٢- محمود العباسي، ويوسف ابو حسين الزوجة الخائنة، مطبعة أورين، تل ابيب، ١٩٥٤
٢٥٣- محمود العباسي حب بلا غد، مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٦٢
٢٥٤- محمود عويضة صراع في القلب، (د.ت) ، (د.ت)
٢٥٥- محمود قدري ليلة الحنا، دار الحقائق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥
٢٥٦- محمود كناعنة والقرية وضعها للأنام، مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٦٣
٢٥٧- محمود كناعنة قلب في قرية، مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٦٣
٢٥٨- مروان العسلي ثم طويت جراحي، دار الجديد، حيفا، ١٩٧٥
٢٥٩- مريد البرغوثي الطوفان وإعادة التكوين، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢
٢٦٠- مريد البرغوثي فلسطين في الشمس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢
٢٦١- مصطفى عثمان الرسالة المقدسة، مطبعة دار الايتام الاسلامية، القدس، ١٩٦٥
٢٦٢- مصطفى يوسف ابتسامة على شفايف القمر، الدار العصرية، عمان، ١٩٨١
٢٦٣- مصلح قاعدة ماسح الأحذية، حيفا، ١٩٧٦
٢٦٤- معين بسيسو باجس ابو عطوان، الاعلان الموحد ، بيروت، ١٩٧٤
٢٦٥- مفيد نحلة الرحيل، المكتبة التعاونية، عمان، ١٩٧٥م.
٢٦٦- منيرة قهوجي أطفال القدس، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، ١٩٨٤
٢٦٧- موريس معلوف السالومي ورأس العمدان، مطبعة الناصرة، القدس، ١٩٧٦
٢٦٨- مؤيد العتيلي ثم وحدك تموت، رابطة الكتاب الاردنيين، عمان ، ١٩٨٠
٢٦٩- مؤيد العتيلي خيط الرمل، مطبعة الألوان، عمان ، ١٩٨٥م.
٢٧٠- ناجي ظاهر الشمس فوق المدينة الكبيرة، منشورات الاسوار، عكا، ١٩٨١
٢٧١- ناجي ظاهر فراش ابيض كالثلج، منشورات الثقافة التقدمية، الناصرة، ١٩٨٥
٢٧٢- ناصر الدين النشاشيبي حبات البرتقال، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٢
٢٧٣- ناصر الدين النشاشيبي حفنة رمال، مكتبة المعرفة، بيروت، ١٩٦٥
٢٧٤- نبيل إبراهيم ما زالت تنتظر، المطبعة الحديثة، بيت لحم، ١٩٦٤
٢٧٥- نبيل انشاصي دموع لا تجف، دار التضامن العربي، عمان ، ١٩٥٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٢٧٦- نبيل خوري	المصباح الازرق، المؤسسة الاهلية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٩
٢٧٧- نبيل خوري	حارة النصارى، دار النهار، بيروت، ١٩٦٩
٢٧٨- نبيل خوري	ثلاثية فلسطين،دار الشروق، بيروت، ١٩٧٤م.
٢٧٩- نبيل عودة	يوميات الفلسطيني الذي لم يعد تائهاً، مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٧٥
٢٨٠- نبية القاسم	أواه يا غد، دار الاتحاد ، حيفا، ط١، ١٩٧٤
٢٨١-نجوى قعوار فرح	دروب ومصابيح، مطبعة الحكيم، الناصرة، ١٩٥٦
٢٨٢-نجوى قعوار فرح	لمن الربيع، مطبعة الحكيم ، الناصرة، ١٩٦٣
٢٨٣-نجوى قعوار فرح	اللقاء، دار النهار، بيروت، ١٩٧٥
٢٨٤- نجيب سوسان	كرم، دار الجديد ، حيفا، ١٩٧٤
٢٨٥- نجيب نصار	في ذمة العرب، مطبعة جريدة الكرمل، ١٩٢٢
٢٨٦- نصري الجوزي	الشموع المحترقة، مطبعة بيت المقدس، (د.ت)
٢٨٧- نواف ابو الهيجا	الطريد، دار الجمهورية، دمشق، ١٩٦٥
٢٨٨- نواف ابو الهيجا	ممرات مضيئة الى احزان فلسطين، دار العودة، بيروت، ١٩٧١
٢٨٩- نواف ابو الهيجا	شمس الكرمل، دار النضال، بيروت، ، ١٩٧٩م.
٢٩٠- نواف ابو الهيجا	الخروج من جوف الموت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
٢٩١- هارون هاشم رشيد	سنوات العذاب، عالم المكتب، القاهرة، ١٩٧٠
٢٩٢- هيام رمزي الدردنجي	الى اللقاء في يافا، المطبعة الليبية، طرابلس، ١٩٧٠
٢٩٣- هيام رمزي الدردنجي	وداعاً يا أمس، المطبعة الليبية، طرابلس، ١٩٧٢
٢٩٤- هيام رمزي الدردنجي	الانسان والاعصار، المطبعة الليبية، طرابلس، ١٩٧٤
٢٩٥- هيام رمزي الدردنجي	النخلة والاعصار، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٥
٢٩٦- وديع أسكندر	غرباء داخل الحلم، الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٤
٢٩٧- وصفي يوسف	الرحيل، منشورات الوحدة، نابلس، ١٩٨٢
٢٩٨- وليد أبو بكر	العدوى، دار الاداب، بيروت، ١٩٨٠
٢٩٩- وليد أبو بكر	الخيوط، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠
٣٠٠- وليد أبو بكر	الحنونة، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٨م.
٣٠١- وليد رباح	نقوش على جدران الزنزانة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤
٣٠٢- وليد طالب حجاج	العودة، شفا عمر، ١٩٨٦
٣٠٣- يحيى حبش	الوصايا العشرين قانون فرسان الملك، منشورات فلسطين الثورة، ١٩٧٧
٣٠٤- يحيى العابد	أنا فلسطيني يا أمل، مطبوعات فتح، بيروت، ١٩٧١
٣٠٥- يحيى يخلف	تفاح المجانين، دار الحقائق، سوريا، ، ١٩٨٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣٠٦- يحيى يخلف نجران تحت الصفر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٨٥م.

٣٠٧- يحيى يخلف نشيد الحياة، دار الحقائق، سوريا، ١٩٨٥

٣٠٨- يوسف الخطيب عناصر هدامة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٤

٣٠٩- يوسف سالم ودقت الساعة يا فلسطين، المكتبة التعاونية ، عمان، ١٩٦٢

٣١٠- يوسف شرور ويموت الحزن ايضاً، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٧٤

٣١١- يوسف ضمرة سحب الفوضى، دار الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ABSTRACT.

"Heritage in the Structure of Modern Palestinian"
Arab Novel (1967- 1993).

Prepared by: Nader Jom'a Ali Qasem.
Supervised by: Professor - Dr. Abdul Rahman Yaghi

The heritage forms a potential reservior, psychologically, emotionally and intellectually. The new theories of criticism do not cast aside these ideas at present and in future. Creative works became very much combined to this heritage. Literature is not an exception. Therefore, literary works look back to heritage while establishing techniques in forming the modern Arab Novel and heritage, the Palestinian Arab Novel was chosen for achieving this goal.

This study is constituted of four chapters:

The first chapter deals with heritage. Meaning and Content and its sources.

The second chapter deals with heritage and creative novel: artistic form, continuation, development and the development of the Palestinian Arab Novel in particular.

The third chapter deals with the sources of heritage and their impact on the scheme of the Palestinian Arab Novel.

٤٤٥٢٩٣

The fourth chapter deals with the critical and linguistic phenomena related to heritage in the Palestinian Arab Novel.

The Palestinian Novelist was aware of the modern language and its implication. He realised that this language is unable in its ordinary form to express the crisis which confronts Man and his struggle for change. For this sake, the Palestinian Novelist resorted to heritage to visualize his feelings and attitudes in depth.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

To most of the Palestinian Novelists, the heritage formation process is not a mosaic one, nor its it a decoration or ornamentation . It is rather a re-creation process so that the text which is excerpted form the heritage becomes an organic part of the novel, and, subsequently, an orgainc part of the contemporary novel work.

This study included an appendix which covers the Arab-Palestinian Novel from 1920 until 1993.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

The University of Jordan.
Faculty of Higher Studies.
Department of Arabic Language.

Title

Heritage in the Structure of Modern Palestinian Arab Novel (1967-1993).

Prepared by the Student.
Nader Jom'a Ali Qasem.

Supervised by:
Professor - Dr. Abdul Rahman Yaghi

This thesis has been submitted in partial fulfillment of the requirements of Ph.D degree in Arabic Language and its Literatures at the Faculty of Higher Studies ,University of Jordan.

1994.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit